

Friedrich Adolph Trendelen
d. 11ten Juni 1819.

Zum Andenken von
Ernst Betkken aus
Neustadt in Mecklen

Lehrbuch der teutſchen Sprache in ihrem ganzen Umfange und nach ihrer gegenwärtigen Geſtalt;

besonders für den Vortrag derſelben auf Univerſitäten und Lyceen geſchrieben

von

Karl Heinrich Ludwig Pölitz,

ordentlichem Profeſſor der Geſchichte auf der Univerſität Wittenberg und des akademiſchen Seminariums Director.

Zweite verbeſſerte Ausgabe.

Leipzig,
bei Johann Conrad Hinrichs.
1810.

Vorrede.

Wenn die Sprache in ihrer höhern Entwickelung dem Gange der Ausbildung der Nation folget, welcher ſie angehört; ſo müſſen auch die ſtyliſtiſchen Wiſſenſchaften, die den wiſſenſchaftlichen Standpunct der Sprache darzuſtellen beſtimmt ſind, unter dem Einfluſſe der groſsen Revolutionen ſtehen, welche beſonders im Felde der Philoſophie, und namentlich der Aeſthetik, geſchehen. Mit Rückſicht auf dieſe groſsen Veränderungen und Umbildungen muſs daher das Geſetz der Form in Beziehung auf die Sprache in einer neuen Geſtalt erſcheinen. Deshalb iſt es der Zweck des nachfolgenden Werkes, die vier ſtyliſtiſchen Wiſſenſchaften, Grammatik, Theorie des Styls, Rhetorik und Poëtik, neu zu begründen und ſie in ihrem innern gegenſeitigen Verhältniſſe aus einem neu verſuchten Geſichtspuncte darzuſtellen.

Iſt es nun gegründet, daſs das Studium der teutſchen Sprache in wiſſenſchaftlicher Hinſicht (bei welchem ein Kurſus der empiriſchen Grammatik und practiſche ſtyliſtiſche Uebungen vorausgeſetzt werden) bisher auf den teutſchen Univerſitäten und in der oberſten Klaſſe der Lyceen und Gymnaſien, wo die Zöglinge unmittelbar zur Univerſität vorbereitet werden ſollen, zu ſehr vernachläſſigt ward, weil es überhaupt noch bisher an einem Compendium fehlte, welches jene vier Wiſſenſchaften, und zwar nach einer ebenmäſsigen Behandlung und mit Rückſicht auf ihre gegenwärtige Geſtalt, ſo wie mit Beibringung der nöthigſten Literatur, umſchloſs; ſo dürfte dieſes Compendium, das ich zunächſt für meine Vorleſungen über teutſche Sprache ſchrieb, ſo lange für dieſen Zweck hinreichen, bis ein beſſeres daſſelbe verdrängt.

Unter allem, was ich bereits über teutſche Sprache ſchrieb, eignete ſich keine Schrift zur Grundlage für halbjährige akademiſche Vorleſun-

gen

gen; denn meine teutſche Sprachkunde enthält kein Compendium, ſondern ein völlig ausgeführtes Syſtem der teutſchen Sprache, mit möglichſt vollſtändiger Literatur; ein Werk, auf das ich in dieſem Compendium, beſonders in Hinſicht auf die Literatur, mehrmals habe zurückweiſen müſſen, das aber, durch die völlige Trennung des Philoſophiſchen von dem Empiriſchen, welche in dieſem Compendium durchgehends combinirt worden ſind, nach einem ganz andern Plane geſchrieben iſt, als die vorliegende Schrift, in welcher überhaupt die ganze Anſicht und Behandlung der Gegenſtände neu verſucht und durchgeführt erſcheinen dürfte. Für einen vorbereitenden Curſus auf dieſes Compendium in untern Schulklaſſen nenne ich für die, welchen meine Anſichten bei der wiſſenſchaftlichen Behandlung der teutſchen Sprache zuſagen, meine teutſche Sprache für Bürgerſchulen, Leipz. 1804.

Die zweite Ausgabe des vorliegenden Werkes iſt keine völlig neue Auflage deſſelben. Der Wunſch

Wunsch des Verlegers, dieses Werk unter einem andern Titel auszugeben, weil man unter dem erstgewählten: systematische Encyklopädie der stylistischen Wissenschaften das nicht gesucht habe, was es wirklich enthält, traf mit meinem Wunsche, vieles in diesem Compendium zu ändern und zu verbessern, zusammen. So ist denn bei dieser neuen Ausgabe von mir die Einleitung (gegen 4 Bogen) ganz neu bearbeitet, und für mehrere Verbesserungen und Berichtigungen im Werke selbst durch viele Cartons gesorgt worden. Ich hoffe und wünsche, dass das Werk dadurch nicht verloren habe.

Wittenberg, den 7. October 1809.

Pölitz.

Inhalt.

I. Einleitung.

§. 15.

II. Grammatik.

§. 39.

III. Theorie des prosaischen Styls.

§. 64.

IV. Poëtik.

§. 88.

V. Rhetorik.

§. 115.

I. Ein-

I.

Einleitung.

1.

Sprache.

Die menſchliche Sprache iſt der Ausdruck menſchlicher Vorſtellungen durch Worte. Nur der Menſch ſpricht; denn nur er beſitzt neben den ſinnlichen Sprachwerkzeugen, um Laute und Töne zu bilden, drei *geiſtige Vermögen*, das *Vorſtellungs- Gefühls-* und *Begehrungsvermögen*, deren Zuſtände er ſich bewuſst werden und durch Worte ausdrücken kann. Was wir die *Sprache der Thiere* nennen, iſt ein dunkler Ausdruck bloſs ſinnlicher Empfindungen und Zuſtände, der hinzureichen ſcheint, daſs ſich das Thier dem Thiere mittheilen kann. Nur wo *Vernunft* iſt, da iſt, im eigentlichen Sinne, Sprache; nur ein vernünftiges Weſen konnte die Sprache *erfinden*, und dieſelbe, bei der fortſchreitenden gleichmäſsigen Entwickelung und Ausbildung der drei geiſtigen Vermögen, *all-*

mählig vervollkommnen; nur die ausgebildete und gereifte Vernunft endlich vermag die Sprache zu einem *harmonischen* und *vollendeten Ganzen* zu erheben, das zureicht zur Bezeichnung aller Abstufungen und Schattirungen der individuellen Kultur.

2.

Ausbildung der Sprache.

Dafs die Ausbildung und Reife der Sprache von der Ausbildung und Reife der geistigen Vermögen abhängt, bestätigt die sorgfältige Beobachtung der Entwickelung und Reife der *Individuen* und *ganzer Völker.* Die Sprache des Kindes beginnt mit der Nachahmung der Töne der Erwachsenen; aber mehrere Jahre hindurch bleibt seine Sprache unzusammenhängend und unbestimmt, bis endlich, mit der höhern geistigen Bildung und mit der Reife der Vernunft, auch die Sprache zu ihrer Vollkommenheit und Vollendung fortgeführt wird. Wo bei den Individuen die geistige Bildung auf einer tiefen Stufe stehen bleibt; da trägt auch ihre Sprache das Gepräge der Unvollkommenheit und Mangelhaftigkeit. Denn da die Sprache nur das darstellen und bezeichnen kann, was als Zustand der geistigen Vermögen zum Bewufstseyn gelangt; so enthält sie jedesmal den *Wiederschein der erreichten intellectuellen, ästhetischen und moralischen Kultur* des sprechenden Individuums.

Findet

Findet ſich dieſer nothwendige Zuſammenhang zwiſchen dem erreichten Grade der geiſtigen Bildung und der Sprache *bei den Individuen* unſers Geſchlechts; ſo wird er auch durch die Geſchichte bei der Beobachtung *der Völker des Erdbodens* beſtätigt. Bei rohen Völkern erhält ſich die Armuth und Unvollkommenheit der Sprache bis in die Zeiten, wo ſie durch Umſtände und Verhältniſse civiliſirt werden; eben ſo, wie bei unzähligen Menſchen aus den niedern Ständen die Sprache in jenem unvollkommenen Zuſtände während ihres ganzen Lebens bleibt. Nur wann ſich allmählig die höhern Bedürfniſse regen; wann Noth oder Zufall, Egoismus oder Wohlwollen die Menſchen einander näher bringt; wann ein höherer Wohlſtand im äuſsern Leben den lebhaftern Verkehr und die nähere Verbindung der Völker unter einander bewirkt, und der Umtauſch der Producte auch den Umtauſch der Ideen befördert; wann der Sinn für Wiſſenſchaften und Künſte ſich entfaltet; wann die Erziehung, die Geſetzgebung, die Religion, die Staatsverwaltung zu beſſern Formen fortſchreiten; mit einem Worte: nur wann Individuen und Völker zur höhern *phyſiſchen*, *intellectuellen*, *äſthetiſchen* und *moraliſchen* Reife gelangen, erhebt ſich auch allmählig die Sprache zu weiterm Umfange, zu gröſserer Beſtimmtheit, zur grammatiſchen und logiſchen Korrectheit, zum Wohlklange, und zur befriedigenden Bezeichnung und vollendeten Darſtellung aller ſinnlichen und geiſtigen Zu-

 ſtän-

stände, — überhaupt: zur höhern Vollkommenheit.

Die Geschichte bestätigt dies in allen Zeiträumen, die unser Geschlecht auf Erden verlebt hat. Je näher wir das menschliche Geschlecht seinem Ursprunge finden; desto unvollkommner und mangelhafter sind die Sprachen der Völker. Je länger bei den Völkern die erste Rohheit und Dürftigkeit der geselligen Verbindungen besteht; desto beschränkter ist die Sphäre ihrer Sprachformen. Was die Sprachen des fernsten Alterthums in dieser Hinsicht zeigen; das bestätigen auch die Resultate, welche durch zuverläßige Reisende über die Sprachen der nord- und südamerikanischen Völker, der afrikanischen Stämme, und der Völkerschaften auf den Inseln des fünften Erdtheils zu uns gekommen sind.

3.

Schrift. Buchdruckerkunst.

Ein grosser Schritt vorwärts zur Ausbildung und Vervollkommnung der Sprachen ist der *Gebrauch der Buchstabenschrift.* Mit ihr beginnt erst bei den Völkern die beglaubigte Geschichte, und eine fester begründete Aufbewahrung der wichtigsten Denkmäler ihrer Kultur. Deshalb ist auch die *Buchstabenschrift* jedesmal der Beweis einer höhern Kultur bei den Völkern, als der Gebrauch der *Hieroglyphenschrift*, welche höchstens

nur

nur auf den niedern Stufen der Nationalentwickelung, und während der Isolirtheit der Völker von einander im Zustande der Kindheit ihrer Verfassungen und ihres Handels, nothdürftig ausreicht, die aber mit dem Fortschreiten der gesellschaftlichen und literärischen Kultur unaufhaltbar in Buchstabenschrift übergeht.

Die freieste und höchste Richtung erhielt aber die Kultur der Sprachen durch die *Erfindung* und *Vervollkommnung der Buchdruckerkunst* seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts. Durch sie konnte nun das Gute und Nützliche nicht nur schneller in Umlauf gebracht und bald ein Gemeingut aller kultivirten Völker werden; es ward auch dadurch vor dem möglichen künftigen Untergange, und die Menschheit selbst vor der Wiederkehr der Barbarei des Mittelalters gesichert. Durch sie stehen alle Erdtheile und alle civilisirte Völker der Erde in ununterbrochener gegenseitiger Wechselwirkung; durch sie wurden die Ueberreste der klassischen Literatur des Alterthums von neuem belebt und verbreitet; durch sie erhielten die neuern Sprachen innere höhere Einheit und Symmetrie, weil nun blos das, worüber sich die besten Schriftsteller einer Nation stillschweigend in ihren Darstellungen vereinigten, als Maasstab des richtigen und schönen Ausdruckes in einer lebenden Sprache Geltung erhielt. Nun konnte selbst die höhere Reife der Sprache, zu welcher sie von den klassischen Schriftstellern, den Repräsentanten und Vormün-

mündern der intellectuellen Kultur der Völker, erhoben wurde, leichter auf die untern Volksklassen übergehen, und auch diese in vielfachen Beziehungen veredeln.

4.

Darstellung durch die Sprache.

Darstellung ist erkennbare Versinnlichung von Vorstellungen; denn etwas *darstellen*, heisst: eine Anschauung davon geben, und dasselbe durch Versinnlichung in den Kreis der unmittelbaren Wahrnehmung bringen. So stellen alle Künste dar; die zeichnenden und bildenden durch Umrisse, Figuren und Gestalten; die Musik durch unarticulirte Töne; die Mimik und Tanzkunst durch körperliche Gebärden; und die sogenannten redenden Künste durch *articulirte Töne* oder *Worte. Darstellung in Worten* ist also das allgemeinste Merkmal der Sprache und des Styls. Der Darstellung muss aber *die Vorstellung* vorausgehen; es kann nichts *nach aussen* dargestellt werden, was nicht *in uns* Vorstellung gewesen ist. Selbst das Gefühl und die Bestrebung, die nicht *ursprünglich* und *unmittelbar* zu den Zuständen des Vorstellungsvermögens gehören, müssen erst in Vorstellung verwandelt werden, wenn sie dargestellt werden sollen. Von der Wahrheit und Richtigkeit der Vorstellung wird also nothwendig die Wahrheit und Richtigkeit der Darstellung abhängen; denn beide verhalten sich gegen einander

ander wie Ursache und Wirkung. Wollen wir nun den *Begriff einer empirisch existirenden Sprache* unter der Voraussetzung der Darstellung vermittelst artikulirter Töne näher bestimmen; so ist eine Sprache: *das in sich abgeschlossene, zugleich aber einer beständigen Fortbildung fähige, Ganze von Wörtern und Wortverbindungen, welche die sich ausbildende Vernunft für die Darstellung aller im Bewusstseyn deutlich wahrnehmbaren Vorstellungen* (oder der physischen Zustände, und der Zustände der drei geistigen Vermögen) *erfunden, geordnet und zur Einheit verbunden hat.*

5.

Verschiedenheit des Stoffes und der Form in der Darstellung.

So wie bei der Vorstellung *Stoff* und *Form* verschieden sind; so müssen auch beide in der Darstellung unterschieden werden. Der *Stoff* ist nämlich das, *was* dargestellt wird, ein Gegenstand, den man ganz verstehen und dessen man sich völlig bemächtigt haben muss; die *Form*, im Allgemeinen die *Art und Weise*, wie ein vorgestelltes Mannigfaltiges zur Einheit für die (äussere oder innere) Anschauung verbunden, — und im Style, *wie* der Stoff durch Worte als Einheit dargestellt wird. Die *äussere* und die *innere* Anschauung enthalten aber sehr verschiedenartige Stoffe für die Darstellung; doch lässt sich

ſich nur aus dieſer Verſchiedenheit der äuſsern und der innern Anſchauung die Verſchiedenheit der in der Sprache vorkommenden Bezeichnung des *Sinnlichen* und des *Nicht-Sinnlichen* erklären. Die äuſsere Anſchauung, unter die Einheit der Vorſtellung gebracht und durch Worte dargeſtellt, bildet die Sphäre der *Begriffe;* die Gegenſtände der innern Anſchauung hingegen können nur vermittelſt der wörtlichen Bezeichnung der *Ideen* der Vernunft und der *Ideale* der Phantaſie durch Sprache dargeſtellt werden, weil zur Sphäre der innern Anſchauung (des innern Sinnes) alle unmittelbare Zuſtände der drei geiſtigen Vermögen, des Vorſtellungs- Gefühls- und Begehrungsvermögens, gehören. Jede Form alſo, unter welcher etwas erſcheint, iſt die *Verſinnlichung* eines in der Anſchauung gegebenen Stoffes, und dieſe wahrzunehmende Verſinnlichung nennen wir Darſtellung (§ 4). Ob nun gleich keine Form ohne Stoff gedacht werden kann; ſo gehört doch *nur die Form* und nicht der Stoff, als ſolcher, in das Gebiet der Sprachlehre und der Theorie des Styls. Denn dieſe beiden Wiſſenſchaften ſind *ganz formell*, und die Theorie des Styls iſt blos unter Vorausſetzung von *grammatiſchen, logiſchen und äſthetiſchen* (mithin blos formellen) Principien möglich. Im ſtyliſtiſchen Producte erſcheint nämlich der darzuſtellende Gegenſtand (der Stoff, die Materie) nur *vermittelſt* der Form, und *wegen* der Form. Die Beurtheilung deſſen, ob der dargeſtellte Gegenſtand an ſich — ſeinem Weſen und ſeinen Eigenſchaften nach — rich-

tig

tig geschildert worden sey, kann gar nicht nach stylistischen Principien geschehen. Vor die Theorie des Styls gehört blos die Entscheidung der beiden Fragen: *wie* Stoff und Form *in der Form* verbunden sind, und ob *die stylistische Form ein in sich abgeschlossenes, vollendetes*, den Verstand, das Gefühl und die Phantasie befriedigendes, *Ganzes bilde?* Diese Entscheidung kann nur durch die Aufstellung des *Gesetzes der Form* ausgemittelt werden.

6.

Uebergang zu dem Gesetze der Form.

Obgleich in jedem, auch dem elendesten, stylistischen Producte Stoff und Form *unauflöslich* und *unzertrennlich* verbunden sind, so daſs die Form vernichtet und für die Darstellung des Stoffes eine neue Form hervorgebracht werden müſste, wenn je die Verbindung zwischen Stoff und Form getrennt werden sollte; so beruht doch die Würde und Vollkommenheit eines stylistischen Products auf der vollendeten *Art und Weise*, wie Stoff und Form unauflöslich verbunden sind, d. h. ob diese Verbindung sowohl den *allgemeinen* — aus der Vernunft hervorgehenden (mithin *apriorischen*) — *Gesetzen der Grammatik, Logik und Aesthetik*, als auch den *besondern* — aus der Erfahrung wahrnehmbaren (mithin *empirischen*) — Gesetzen der Ausbildung und Reife einer *gegebenen* Sprache ange-

angemessen ist. Da aber jede existirende — und also empirisch wahrnehmbare — Sprache ein Product der Vernunftthätigkeit, und zwar ein Product der sich entwickelnden, ausbildenden und zur Reife fortschreitenden Vernunft ist; so dürfen und können die *besondern* Gesetze einer *gegebenen* Sprache nie den Gesetzen der *allgemeinen Sprachlehre*, *der Logik* und *der Aesthetik* widersprechen, weil diese unmittelbar aus dem *formellen* Vermögen der Vernunft hervorgehen; es können vielmehr diese *besondern* Gesetze in einer gegebenen Sprache nur das Willkührliche und Zufällige der Sprache in Hinsicht *der Bildung der einzelnen Laute und Wörter* und in Hinsicht ihrer Verbindung in dem jeder Sprache eigenthümlichen *Periodenbaue* betreffen. Denn obgleich das Gesetz der Form, als *höchster* und *letzter* Maasstab für alle stylistische Producte, in *allen* Sprachen des Erdbodens, unveränderlich und ohne Ausnahme gilt, um darnach den grammatischen, logischen und ästhetischen Gehalt des stylistischen Products zu bestimmen; so sind doch die todten und die lebenden Sprachen in allen zufälligen Merkmalen wesentlich von einander verschieden, wodurch, selbst bei den klassischen Sprachen der alten und der neuern Zeit, die gröſste empirische Mannigfaltigkeit und Schattirung, ungeachtet aller Uebereinstimmung dieser Sprachen in den Hauptmomenten der stylistischen Vollendung, hervorgebracht wird.

7.

Das Gesetz der Form.

Das Gesetz der Form wird erschöpft durch die *innigste und unauflöslichste Harmonie zwischen Korrectheit und Schönheit in der Form.*

Die *Korrectheit* der Form ist die sinnlich vollkommene Darstellung der formellen *Wahrheit* in den dargestellten Vorstellungen, und besteht in der Art und Weise, wie die *innere Folge und Verbindung der*, in dem stylistischen Producte enthaltenen, *Begriffe und Ideen* in der Darstellung selbst ausgedrückt ist. Denn jeder dargestellte Stoff bildet in dem Vorstellungsvermögen eine Reihe von Anschauungen, Begriffen und Ideen. Von der *Individualität* des Darstellenden, d. i. von seiner subjectiven Bildung und Reife, hängt die *innere Ordnung*, die *richtige Aufeinanderfolge*, der *Reichthum der* in der stylistischen Umgebung des Hauptgegenstandes aufgestellten *verwandten Begriffe und Ideen*, und die *deutliche*, *klare* und *erschöpfende Behandlung* des darzustellenden Stoffes ab. Wo innerhalb des Vorstellungsvermögens Unordnung, Verworrenheit, Armuth und Undeutlichkeit getroffen wird; da wird nothwendig auch die Darstellung das Gepräge dieser Mängel und Unvollkommenheiten tragen. Wo hingegen Ordnung, Zusammenhang, Reichthum, Deutlichkeit und Bestimmtheit sich innerhalb der Sphäre der Vorstellungen finden; da wird auch die Dar-

Darſtellung die Forderungen der *grammatiſchen* und *logiſchen* Korrectheit erfüllen. Die *grammatiſche* Korrectheit hängt aber ab von der Wahrheit der Darſtellung, ſowohl nach der *allgemeinen* (philoſophiſchen) *Sprachlehre*, welche für *alle* Sprachen gilt, als nach der *beſondern* (empiriſchen) Sprachlehre für diejenige todte oder lebende Sprache, in welcher das ſtyliſtiſche Product dargeſtellt wird. Dieſe letztere darf der allgemeinen nicht widerſprechen, ſondern iſt nur die Anwendung derſelben auf eine *gegebene* Sprache. Die *logiſche* Korrectheit aber, die mit der philoſophiſchen (oder allgemeinen) Sprachlehre in der genaueſten Verbindung ſteht, beruht hauptſächlich auf der, der Wahrheit in der Vorſtellung angemeſſenen, Ordnung, Folge und innern Verbindung der Begriffe ſelbſt, in wiefern dieſe in der Form der Darſtellung erkannt werden kann, und gründet ſich auf die Principien der *reinen* und *angewandten* Logik. — Die Korrectheit iſt überhaupt die *techniſche* (mechaniſche) Vollkommenheit der Form.

Die *Schönheit* der ſtyliſtiſchen Form beſteht darin, daſs die Form auch unabhängig von dem Gegenſtande, den ſie darſtellt, *um ihrer ſelbſt willen* gefalle, und einen bleibenden angenehmen Eindruck auf das Gefühls- und Begehrungsvermögen hervorbringe. Dieſe Schönheit der Form beruht, philoſophiſch betrachtet, auf der Art und Weiſe, *wie das Idealiſche*, unter welchem das ſtyliſtiſch Dar-

Darſtellbare — vor ſeiner Darſtellung in der Sprache — in der Seele des wahren Klaſſikers erſcheint, in *der Darſtellung ausgedrückt wird.* Das Idealiſche kann nämlich nur unter der möglichſt *höchſten Verſinnlichung*, deren der darzuſtellende Gegenſtand fähig iſt, und unter der möglichſt *höchſten Freiheit in der Bewegung*, welche von der Individualität des Styliſten auf die Darſtellung übergehen muſs, innerhalb der Form erſcheinen, weil nur dadurch die ſtyliſtiſche Form für die Anſchauung *vollkommene Objectivität* erhält. Dieſe *Objectivität* beſteht aber darin, daſs die Phantaſie die ſtyliſtiſche Form als ein in ſich vollendetes Ganze feſthalten, und in dieſem Ganzen zwar die einzelnen Theile unterſcheiden, zugleich aber auch den *nothwendigen äſthetiſchen Zuſammenhang* dieſer Theile unter ſich auffaſſen kann, ſo daſs durch die Wahrnehmung dieſes Zuſammenhanges das Bild *von dem Ganzen*, als einer äſthetiſchen Einheit, für den innern Sinn vermittelt wird.

Die Korrectheit der Form beſteht aber nicht durch die Schönheit; die Schönheit hängt nicht von der Korrectheit ab. Beide beſtehen nicht *durch*, ſondern *mit* einander; ſie exiſtiren nicht getrennt und *neben einander* in der Form, ſondern *zugleich*, und beide conſtituiren erſt gemeinſchaftlich das *Weſen der Form*, d. h. die ſtyliſtiſche Form wird nur *vollendete Form* durch die *Identität und unauflösliche Verbindung beider.* Korrectheit und

Schön-

Schönheit ſind ſich alſo nicht ſubordinirt, ſondern coordinirt; und wenn die Korrectheit der Form als das Reſultat der grammatiſchen und logiſchen Geſetze bei der Hervorbringung der Form erſcheint, ſo iſt die Schönheit der Form das Reſultat der *äſthetiſchen* Grundſätze nach ihrer Anwendung auf die Vollendung der ſtyliſtiſchen Form.

Dieſes Geſetz der Form gilt als das *höchſte* und *letzte* Geſetz für alle *ſtyliſtiſche* Vollkommenheit und Vollendung. So wie es für alle freie Handlungen des Menſchen ein höchſtes Geſetz, das *Sittengeſetz*, gibt, welches der *idealiſche* Maasſtab bleibt, nach welchem die Reinheit und die Güte der Triebfedern der menſchlichen Handlungen beurtheilt werden; ſo iſt auch das Geſetz der Form der *höchſte idealiſche Maasſtab*, nach welchem theils die *ſtyliſtiſche* Vollendung der einzelnen Producte in der Sprache der Proſa, der Poeſie und der Beredſamkeit, theils die Haltung dieſer Producte in der niedern, mittlern und höhern Schreibart beurtheilt, und *dadurch* über die *Klaſſicität der Schriftſteller* ſelbſt entſchieden wird.

(Man mache nur den Verſuch, und halte dieſes Geſetz der Form an *Cicero*, *Cäſar*, *Livius*, *Xenophon*, *Plato* u. a., an *Reinhard*, *Engel*, *Garve*, *Joh. Müller* u. a. und man wird finden, daſs, unbeſchadet der reichſten Mannigfaltigkeit der Formen, welche bei ächten Klaſſikern aus der unendlichen Verſchiedenheit ihrer Individualität hervorgehet, dennoch in Hinſicht auf das Geſetz der Form ſie alle einander verwandt ſind,

ſind, eben ſo, wie, bei aller Verſchiedenheit der menſchlichen Individuen, doch über die Sittlichkeit oder Unſittlichkeit ihrer Handlungen durch das Sittengeſetz in letzter Inſtanz entſchieden wird.)

8.

Untergeordnete Eigenſchaften der Korrectheit und Schönheit.

Die beiden Begriffe der *Korrectheit und Schönheit* ſind *Gattungsbegriffe*, die, als ſolche, mehrere *untergeordnete einzelne Eigenſchaften* in ſich faſſen, bei deren Vorhandenſeyn wir der ſtyliſtiſchen Form Korrectheit und Schönheit beilegen. Dieſe untergeordneten einzelnen Eigenſchaften der Korrectheit und Schönheit ſind aber *nicht alle* in jedem einzelnen ſtyliſtiſchen Producte vorhanden; ja von den untergeordneten Eigenſchaften der Schönheit *ſchlieſst* ſogar das Vorhandenſeyn einiger das Daſeyn andrer *aus* (z. B. das Lächerliche ſchlieſst das Erhabene, das Naive u. ſ. w. von ſich aus); demungeachtet können nicht nur alle in dem ſtyliſtiſchen Producte vorhandene einzelne Eigenſchaften auf einen von jenen beiden Gattungsbegriffen, ſie *müſſen* auch auf dieſelben zurückgeführt werden, ſobald über die ſtyliſtiſche Vollendung der Form und über die Klaſſicität des Schriftſtellers mit Sicherheit und Beſtimmtheit geurtheilt werden ſoll.

Die

Die untergeordneten Eigenschaften der Korrectheit, durch deren Daseyn die Korrectheit der Form überhaupt vermittelt wird, sind: die *Deutlichkeit* (dass man diejenigen Wörter *wählt*, welche für die Bezeichnung des Gegenstandes am zweckmässigsten sind, und dass man dieselben *so verbindet*, dass jeder, der die Sprache verstehet, den darin enthaltenen Sinn fassen und verstehen kann); die *Richtigkeit* (dass man zur Darstellung des Gegenstandes nur solche Worte und Verbindungen wählt, welche den grammatischen Regeln der Sprache und den logischen Gesetzen für die Aufeinanderfolge und Verbindung der Begriffe angemessen sind); die *Natürlichkeit* (dass die einzelnen Theile unter sich, wie in einem Naturproducte, in der innigsten Verbindung stehen); die *Ordnung* (dass alle Theile des Ganzen an ihrem rechten Platze erscheinen); die *Präcision* (dass in die Darstellung nichts mehr, und nichts weniger aufgenommen wird, als zur Bezeichnung des Gegenstandes gehört, — und dass man den Reichthum der Ideen in einem gedrängten Ausdrucke darzustellen vermag); die *Treue* (dass man den Stoff so darstellt, wie er entweder in der Wirklichkeit, oder innerhalb unsers Vorstellungsvermögens wahrgenommen wird); die *Vollständigkeit* (dass durch die Darstellung die Vorstellung von dem Gegenstande ganz erschöpft wird), und die logische *Einheit*, (dass die Form als ein nach logischen Gesetzen vollendetes und in sich abgeschlossnes Ganze — nach dem innern nothwendigen

gen

gen Zusammenhange der verbundenen Begriffe und Ideen — erscheint).

Zu den untergeordneten Eigenschaften der Schönheit gehören: die *freieste Versinnlichung* des Stoffes vermittelst der Form; die *Leichtigkeit* der Form, welche allen Zwang, alle Härte, alle Erkünstelung von der Form ausschliesst; die *Mannigfaltigkeit*, nach welcher die *einzelnen* Theile der Form in ihrer Abwechslung und in ihren gegenseitigen ästhetischen Verhältnissen auch *als Theile* wohlgefallen, unbeschadet der ästhetischen Einheit des Ganzen; die richtige *Vertheilung von Licht und Schatten*, wo durch das *Licht* die *wesentlichsten* Gegenstände der Form hervorgehoben, uud vermittelst des *Schattens* diejenigen Theile der Form absichtlich verdunkelt werden, welche den dargestellten Hauptgegenstand blos unterstützen und leiten; der *Kontrast*, der das Entgegengesetzte von dem versinnlicht, was die stylistische Form entweder als Hauptgegenstand aufstellt, oder in *wichtigen* Nebenpartien durchführt; das *Nüanciren*, durch welches die kaum bemerkbaren und nur für das feinste Gefühl bezeichneten Unterschiede zwischen den einzelnen Theilen der Darstellung hervorgehoben werden; die *Anmuth* und *Grazie*; das *Naive*; das *Neue*; die *edle Simplicität*; die *ästhetische Einheit* der Form, wodurch dieselbe in der Anschauung als ein organisches Ganzes erscheint, dessen Theile unzertrennbar und aufs innigste in einander verschmolzen sind;

 das

das *Unerwartete und Wunderbare*, das *Kühne*, die *Kraft*, das *Edle und Würdevolle*, das *Groſse und Erhabne*, das *Rührende und Pathetiſche*, das *Romantiſche*, das *Humoriſtiſche*, das *Scherzhafte*, das *Lächerliche und Komiſche*, und das *Satyriſche* in der Form.

(Alle dieſe einzelnen untergeordneten Eigenſchaften der Korrectheit und Schönheit der Form ſind ausführlich dargeſtellt und mit Beiſpielen belegt in *meiner Aeſthetik*, Th. 1, S. 122 ff. und in *meiner Encyklopädie der geſammten philoſophiſchen Wiſſenſchaften* Th. 2, S. 11 ff.)

9.

Die ſogenannten rhetoriſchen Figuren.

Der Urſprung der ſogenannten *rhetoriſchen Figuren* verlieret ſich in jene frühe Periode der Sprachbildung, wo Anfangs blos das Sinnliche durch das Wort dargeſtellt wurde, und nur allmählig der abſtrahirende Verſtand eine neue Welt hervorbrachte, für die ſich in der Sprachdarſtellung keine Bezeichnung fand. Man nahm alſo das Wort, welches das Sinnliche unmittelbar bezeichnete, für die Darſtellung des *Nichtſinnlichen* mittelbar, d. i. *figürlich;* man bekleidete das Nichtſinnliche im Begriffe mit einer ſinnlichen Hülle, ſo wie ſchon in der Darſtellung ſelbſt, als Symbol der Vorſtellung, der Grundcharakter des Figürlichen liegt. War dieſe figürliche Bezeichnung des Nichtſinnli-

sinnlichen einmal in der Sprache vorhanden; so *blieb* sie auch *in der Periode der höhern Sprachbildung*, wo für die Darstellung des Nichtsinnlichen bereits eine eigenthümliche wörtliche Bezeichnung ausgemittelt war. Was früherhin die Armuth der Sprache beurkundete; *das diente jetzt zu ihrem Reichthume*. Man fand nämlich, daſs es in der Sprache eine *zweifach* verschiedene Bezeichnung des Nichtsinnlichen, *eine eigenthümliche und eine figürliche*, gäbe, und daſs sich neben der Sprache des Verstandes *eine vollendete Bildersprache der Phantasie*, ein innerer Zusammenhang in der figürlichen Bezeichnung des Nichtsinnlichen in der Sprache selbst, vorfinde. Das *Bildliche* in der Darstellung beruht nämlich auf dem ästhetischen Bedürfnisse, einen Gegenstand entweder blos *unter versinnlichenden Eigenschaften und Merkmalen darzustellen*, oder denselben *ganz mit dessen Bilde in der Darstellung zu vertauschen*. Ohne eine lebhafte Phantasie und eine höhere Bewegung des Gefühlsvermögens gibt es keinen bildlichen Ausdruck; denn die Bilder stehen nicht mit der ruhigen Betrachtung des Verstandes, sondern mit der Wirksamkeit der Phantasie in Beziehung auf gewisse Gegenstände der äuſsern und innern Anschauung in Verbindung. *Höhere Versinnlichung*, lebendigere Darstellung des Gegenstandes und *tieferer Eindruck desselben auf das Gefühlsvermögen des Anschauenden* sind die Hauptzwecke, welche durch die bildliche Darstellung erreicht werden sollen, und *Aehnlichkeit des*

Gegenſtandes mit dem Bilde iſt die Hauptbedingung, unter welcher das Bildliche äſthetiſch wirken kann. — Daſs die *Rhetorik* und *Poëtik* ſich beſonders dieſer Bilderſprache bedienen, um die äſthetiſche Einheit einer ſtyliſtiſchen Form, deren Grundcharakter *Verſinnlichung* und *Freiheit in der Bewegung* iſt, zu vollenden, (obgleich dieſe Bilderſprache nicht ganz von der Sprache der Proſa, beſonders in der mittlern und höhern Schreibart, ausgeſchloſſen wird,) bedarf kaum erinnert zu werden. Nur das gehört vorzüglich hieher, daſs man die *geſammte* Sphäre der rhetoriſchen Figuren als ein abgeſchloſſenes, in ſich zuſammenhängendes und vollendetes Ganze, als eine Sphäre für die Darſtellungen der Phantaſie, neben der Sphäre der reinen Verſtandesdarſtellung, denke, nicht aber jede einzelne rhetoriſche Figur *in ihrer armſeligen Iſolirtheit*, und als einzelnen losgeriſſenen Theil eines ſtyliſtiſchen Ganzen, analyſire, ſondern das freie Leben, das durch das Zuſammenſpiel derſelben bei den klaſſiſchen Dichtern und Rednern des Alterthums und der neuern Zeit in der Form hervorgebracht wird, mit reinem Kunſtſinne auffaſſe, und es durch productive Kraft in eignen Formen realiſire. — Durch die Figuren wird alſo in der Darſtellung *die dargeſtellte Vorſtellung unter einem veränderten, und zwar höher verſinnlichten Verhältniſſe*, das blos mechaniſche Leben der dargeſtellten Begriffe als ein *organiſches*, die Nothwendigkeit in der Verbindung der Begriffe *als ein Spiel der Freiheit* erſcheinen. In einer reichen und aus-

ausgebildeten Sprache, wo beide Sphären der Darstellung, die eigentliche und uneigentliche, neben einander zur Vollendung ausgebildet sind, *kann jede Figur*, und *jedes Ganze von Figuren in deutliche Begriffe aufgelöset werden, doch jedesmal mit Verlust des darin enthaltenen Bildes und der dadurch bewirkten höhern Versinnlichung.* Denn der Gedanke selbst bleibt, im figürlichen Ausdrucke, derselbe; nur *das Medium* wechselt, das ihn darstellt, und die *Umgebung*, welche ihn begleitet. Dies kann aber auf *doppelte* Weise geschehen: 1) *entweder der Subjectsbegriff bleibt in der stylistischen Darstellung unverändert stehen, und blos der Prädicatsbegriff wird unter einem versinnlichten Verhältnisse zum Subjectsbegriffe dargestellt;* dann heisst diese Modification: *Figur;* 2) *oder* der Subjectsbegriff selbst erscheint in der Darstellung unter einer *uneigentlichen, bildlichen* Bezeichnung, und dadurch verändert sich die ganze Sphäre der Darstellung. Diese Modification geschieht durch die *Tropen.*

Nach diesem Princip wird

A) durch die *Figuren*

a) *dem Subjectsbegriffe in der Darstellung ein versinnlichendes Prädicat beigelegt,* (hieher gehören das *Epitheton*, die *Emphasis*, die *Exergasie*, die *Congruenz;)*

b) *oder es wird mit der höhern Versinnlichung zugleich die ganze Sphäre und die*

die ſtyliſtiſche Umgebung um den in eigentlicher Bedeutung ſtehen bleibenden Subjectsbegriff verändert, (hieher gehören die *Frage*, die *Anrede*, der *Ausruf*, die *Anſpielung*, das *Beiſpiel*, das *Gleichniſs*, die *Parallele*, das *Antitheton*, die *Antitheſe*, die *Wiederhohlung* [als *Epizeuxis*, *Anaphora*, und *Epiphora*], die *Deſcriptio*, die *Ellipſe*, das *Aſyndeton*, das *Polyſyndeton*, die *Epanorthoſis*, die *Praeoccupatio*, die *Conceſſio*, die *Praeteritio*, die *Cumulatio* [*Amplificatio*], die *Gradatio* [*Klimax* und *Antiklimax*], die *Hyperbel*, die *Ironie* [*Mimeſis*, *Diaſyrmus*, *Sarkasmus*].)

B) Durch die Tropen

a) *wird die eigentliche Bezeichnung des Subjectsbegriffs mit einem uneigentlichen in der Sphäre der Darſtellung vertauſcht*, (hieher gehören: die *Metonymie*, die *Synekdoche*, die *Metapher*, die *Periphraſis*, die *Perſonification* [*Proſopopöie*], die *Sermonication*).

b) oder es wird, durch die Verwandlung der eigentlichen Bezeichnung des Subjectsbegriffs in eine uneigentliche, *zugleich die ganze ſtyliſtiſche Umgebung um den Subjectsbegriff verändert* (hieher gehören: die *Allegorie* und die *Viſion*).

(Die ausführliche und durchgehends *mit Beiſpielen* belegte Darſtellung der Figuren und Tropen,

pen, nach dieſem Princip geordnet, ſo wie die *vollſtändige Literatur* darüber, vergleiche man in *meiner Aeſthetik*, Th. 1, S. 212 ff.)

(Blos *grammatiſche* Figuren ſind: *Proſtheſis*, *Aphäreſis*, *Paragoge*, *Apokope*, *Epentheſis*, *Synkope*, *Kraſis*, *Anaſtrophe*, *Metatheſis*, welche gröſstentheils aus einem ungeläuterten Geſchmacke oder aus Unbekanntſchaft mit der *grammatiſchen* Korrectheit des Ausdrucks hervorgehen. — Ausgeführt ſind ſie mit Beiſpielen in *meiner Sprachkunde* S. 395 ff.)

(Bloſse *Wortſpiele* und Verſtoſse gegen die Schönheit der Form ſind die *Alliteration*, *Annomination*, *Onomatopöie*, die *Echo*. — Auch kann man die *Aenigmata* und das *Anagramm* hieher rechnen — — vergl. *meine Sprachkunde* S. 212 f. — Die *Mythologie* muſs aus einem eigenthümlichen Standpuncte betrachtet werden; denn bisweilen beſteht ſie blos in *einzelnen* Ausdrücken aus der griechiſchen, nordiſchen, aſiatiſchen etc. Mythologie, die dann nicht mehr, denn *als Figuren* gelten; bisweilen aber erſcheint ſie in gröſsern Kunſtwerken, deren Stoff *ganz* aus jenen Ueberreſten der alten Sagengeſchichte entlehnt iſt; dann kann in der Poëſie *blos über die Form*, unter welcher dieſe Sagen erſcheinen, nicht aber über ſie ſelbſt geurtheilt werden).

10.

S t y l.

Korrectheit und Schönheit im innigſten Zuſammenhange ſind der einzige und ausſchlieſsende Charakter des vollendeten Styls. Styl iſt aber der *generiſche* Begriff aller einzelnen Formen für die Darſtellung von Vorſtellun-

ſtellungen; denn unter dem Style verſtehen wir *im Allgemeinen* den Ausdruck und die Darſtellung unſers innern Zuſtandes vermittelſt der Sprache überhaupt; *im Beſondern* aber die erworbene *Fertigkeit, in einer gegebenen Sprache nach dem Geiſte und den Geſetzen derſelben ſich zweckmäſsig ſchriftlich auszudrücken.* Der Styl, *als Gattungsbegriff*, bleibt eine unveränderliche Einheit und Totalität, welche *im Begriffe* blos an dem unzertrennlichen Zuſammenhange von Korrectheit und Schönheit der Form erkannt wird. Sobald man aber nach dem Urſprunge des darzuſtellenden Stoffes forſchet; ſobald bieten ſich uns in den drei geiſtigen Vermögen des Menſchen drei verſchiedene Quellen deſſelben dar, die wir im Style in der Sprache der *Proſa*, der *Poëſie*, und der *Beredſamkeit* erkennen. Fragen wir aber nach dem *Wie?* des Zuſammenhanges und der Verbindung von Korrectheit und Schönheit im Style; ſo finden wir, daſs der Gattungsbegriff: *Styl*, *in den einzelnen Producten des Styls*, nur in den *drei* Schreibarten, der *niedern*, *mittlern* und *höhern*, realiſirt werden kann, auſser welchen es *keinen Styl* gibt, und *durch welche die ganze Sphäre der ſtyliſtiſchen Darſtellung erſchöpft wird*, weil ein jedes ſtyliſtiſche Product, welchem logiſche und äſthetiſche Vollendung zukommen ſoll, einer der drei Schreibarten zugehören, und weil, durch die Haltung und den Charakter der Schreibart, zugleich die äſthetiſche *Wirkung der Form* ſelbſt beſtimmt werden muſs.

(Es

(Es ist eine gewöhnliche Verirrung unserer Theoretiker, die *Arten des Styls* (d. i. die drei Schreibarten) mit den *Eigenschaften der Form* (d. i. mit den untergeordneten Eigenschaften der Korrectheit und Schönheit) zu verwechseln, und z. B. einen bildlichen, rührenden komischen, erhabenen etc. *Styl* anzunehmen. Nirgends mehr, als in dieser Verwechslung zeigte es sich, wie wenig noch bisher das Gebiet der Sprache mit philosophischem Geiste angebaut, und die Theorie der Sprache *gemeinschaftlich aus logischen und ästhetischen Principien* abgeleitet worden war).

11.

Unterschied zwischen der Sprache der Prosa, der Poësie und der Beredsamkeit.

Obgleich alle Darstellung in der Sprache nur durch Worte möglich ist; so läſst sich doch in der Art und Weise (in der Form) der Darstellung die *ursprüngliche Beschaffenheit des Stoffes*, welcher vermittelst der Form dargestellt wird, unmöglich verkennen, ob er nämlich *zunächst* dem *Vorstellungsvermögen*, *oder dem Gefühls- oder dem Begehrungsvermögen* angehört. Zwar gehören diese drei Vermögen Einem und demselben geistigen Subjecte an, und können, bei ihrem innern und unzertrennlichen — aber durch keine Metaphysik näher zu erklärenden — Zusammenhange, nie so isolirt wirken, daſs nicht bei der hervorstechenden Wirksamkeit des einen Vermögens die andern beiden geistigen

ſtigen Vermögen ebenfalls in einer verhältniſsmäſsigen Thätigkeit ſeyn ſollten; aber eben dieſe *hervorſtechende* Thätigkeit des einen Vermögens bei der Producirung des Stoffes gibt dem Charakter der Darſtellung das unverkennbarſte Gepräge. In Hinſicht alſo auf den *Urſprung des Stoffes* in der innern geiſtigen Wirkſamkeit des Menſchen, gibt es in der Sprache *drei verſchiedene und allgemeine Formen* der Darſtellung: die *Sprache der Proſa*, die *Sprache der Poëſie* und die *Sprache der Beredſamkeit.* An der *erſten* hat das *Vorſtellungsvermögen*, an der *zweiten* das *Gefühlsvermögen*, und an der *dritten* das *Begehrungsvermögen* den *nächſten* Antheil.

Die *Sprache der Proſa* iſt zunächſt Darſtellung von *Begriffen*, indem hier die Vorſtellung *unmittelbar* der Darſtellung zum Grunde liegt. — Die *Sprache der Poëſie* iſt zunächſt Darſtellung von *ſubjectiven Gefühlen*, deren Ausdruck ſich in einer reichen und mannigfaltig ſchattirten *Bilderſprache* ankündigt, ſo daſs der Grundton des Gefühls, in dieſer lebensvollen bilderreichen Darſtellung vermittelſt der Sprache, unverkennbar enthalten iſt, obgleich jedes Gefühl *nicht unmittelbar* (nach ſeiner Subjectivität) in der Sprache dargeſtellt werden kann, ſondern nur *mittelbar durch Vorſtellungen*, in welche die Gefühle übergehen und verwandelt werden müſſen, ſobald ſie durch Sprache dargeſtellt werden ſollen. Deshalb iſt auch die Sprache der Poëſie nur an dieſem Urſprunge

ihres

ihres Stoffes aus dem Gefühlsvermögen, nicht aber an den *zufälligen* Merkmalen *des Reimes und Sylbenmaaſses* zu erkennen. — Die *Sprache der Beredſamkeit* endlich, deren höheres Leben nicht blos, wie die Sprache der Poëſie, aus ſubjectiven Gefühlen, ſondern zunächſt aus den individuellen *Trieben und Beſtrebungen* des Begehrungsvermögens hervorgehet, und wieder zunächſt die Anregung und Belebung des Beſtrebungsvermögens beabſichtigt und bewirkt, wird durch dieſen ihren, von der Sprache der Proſa und der Poëſie verſchiedenen, *Urſprung und Zweck* eine *ſelbſtſtändige ſtyliſtiſche Form*, welche durchaus nicht mit der Sprache der Proſa und der Poëſie verwechſelt werden darf, ſo ſelten auch ihre vollendeten ſtyliſtiſchen Producte bei den Schriftſtellern vorgefunden werden mögen. Die Sprache der Beredſamkeit *ſteht gleichſam in der Mitte zwiſchen der Sprache der Proſa und der Sprache der Poëſie*, indem jeder Trieb unſers geiſtigen Subjects gleichmäſsig eine Bewegung des Vorſtellungsvermögens und eine mehr oder minder ſtarke Rührung des Gefühlsvermögens vorausſetzt. Die Sprache der Beredſamkeit will alſo zwar zunächſt auf den Willen wirken und ihn zu Entſchlüſsen und Handlungen beleben; aber dies vermag ſie nur dadurch, daſs ſie den Verſtand von dem Gegenſtande, den ſie realiſiren will, überzeugt, und daſs ſich mit dieſer Ueberzeugung ein Gefühl, ein höheres Intereſſe an dem Gegenſtande, vergeſellſchaftet, um den Gegenſtand,

wel-

welcher der Phantasie im Bilde vorschwebt, zu realisiren. Ihr gehört daher in jeder *nach ihrem ganzen Umfange* ausgebildeten Sprache ein *völlig in sich abgeschlossenes*, und von der Sphäre der Prosa und der Poësie genau getrenntes, Gebiet. Sie nähert sich allerdings *der Prosa* dadurch, dass sie, so wie diese, weder Rhythmus noch Metrum in ihre stylistische Darstellung aufnehmen kann; aber sie unterscheidet sich auch wesentlich von derselben, indem sie weder blosse Vorstellungen darstellt, noch auch in Andern blosse Vorstellungen (Erweiterung und Berichtigung der Sphäre der Erkenntniss) — sondern Bestrebungen und Handlungen hervorbringen will. Die Sprache der Beredsamkeit nähert sich ferner der Sprache *der Poësie* dadurch, dass in ihr, so wie in dieser, der Ausdruck lebendiger Gefühle enthalten ist; aber sie unterscheidet sich wesentlich von der Poësie, indem in der letztern die Gefühle *als Gefühle*, in der Sprache der Beredsamkeit hingegen blos nach ihrer Vergesellschaftung mit Bestrebungen und Trieben dargestellt werden.

(Noch immer hat man die Sprache der Beredsamkeit nicht nach ihrer wesentlichen Differenz von der Sprache der Prosa und der Sprache der Poësie dargestellt; dies liegt bei den Teutschen wohl grösstentheils daran, weil sie mehr Muster in der Prosa und in der Poësie, als in der Sprache der Beredsamkeit besitzen. Mehrere ihrer angeblichen Redner, die — nach der politischen Verfassung Teutschlands — immer nur *geistliche*, und nicht weltliche Redner seyn können, sind entweder trockene Prosaiker, oder sie gefallen sich in einer verfehl-

fehlten poëtiſchen Diction, welche beide die Extreme ſind, zwiſchen welchen die *wahre und echte* Sprache der Beredſamkeit mit Sicherheit in der Mitte gehet. Doch frage ich, wohin man die vollendeten Muſterarbeiten eines *Cicero*, eines *Saurin, Maſſillon, Flechier* — und unter den Teutſchen die Muſterarbeiten eines *Jeruſalem, Zollikofer, Reinhard, Engel* u. a. rechnen will, (ob ſie wohl reine Proſaiker oder reine Dichter ſind?) wenn man ſich weigert, eine eigenthümliche *Sprache der Beredſamkeit anzunehmen?)*

12.

Die drei Schreibarten, die niedere, mittlere und höhere.

Jedes Product der Sprache der Proſa, der Poëſie und der Beredſamkeit gehört entweder der *niedern*, oder der *mittlern*, oder der *höhern Schreibart* an, je nachdem die *Individualität des Styliſten* ſelbſt, oder der *Zweck*, den er bei ſeiner ſtyliſtiſchen Form beabſichtigt, unverkennbar aus der ganzen *Haltung* dieſer ſtyliſtiſchen Form hervorleuchtet. Es beſteht aber die *Individualität des Schriftſtellers* theils in der Art und Weiſe, wie *eben er* von irgend einem Gegenſtande, den er in der Sprache darſtellen will, ergriffen wird; theils in der Hervorbringung der Form in Angemeſſenheit zu dieſer ganz individuellen Vergegenwärtigung des darſtellbaren Gegenſtandes. Nach den unzählig verſchiedenen Abſtufungen und Schattirungen der menſchlichen Entwickelung und Kultur bildet ſich bei allen ſelbſtſtändigen Köpfen eine eigene

gene Weise, die vorgestellten Gegenstände aufzufassen, sie im Zusammenhange mit andern Theilen der menschlichen Erkenntniss zu denken, sie in Verbindung mit den individuellen Gefühlen und Bestrebungen zu bringen, und sie — in Angemessenheit zu der selbstständig errungenen geistigen Ausbildung und Reife — in Wort und Schrift darzustellen. Auf dieser ganz individuellen Bildung, deren letzte Gründe und allmählige Consolidirung in dem Geiste selbst nicht weiter nachgewiesen werden können, beruht die *Originalität* der denkenden Köpfe. Sie haben sich eine ihnen eigenthümliche Ansicht der Gegenstände gebildet, und ihre Darstellung dieser Gegenstände ist die nothwendige Folge der eigenthümlichen Ansicht und Auffassung derselben. Je nachdem nun bei ihnen das eine oder das andere geistige Vermögen in besonderer und unverkennbarer Thätigkeit bei der Hervorbringung der stylistischen Form ist; je nachdem wird auch von ihnen, für die Darstellung, *unwillkührlich* entweder die Sprache der Prosa, oder die Sprache der Poësie, oder die Sprache der Beredsamkeit gewählt werden. Von dem *Gegenstande* selbst, den sie darstellen, und von dem *Zwecke*, für welchen sie ihn darstellen wollen, wird aber *die Schreibart* abhängen, in welcher sie ihn darstellen. — Es sind nur *drei Schreibarten* denkbar; die *niedere*, die *mittlere* und die *höhere*.

Die *niedere* Schreibart hat den Zweck, vermittelst der Form *die gröſste Anschaulichkeit*

keit des dargestellten Gegenstandes hervorzubringen. Ihr Charakter ist daher Deutlichkeit, Fasslichkeit, Klarheit. Sie ist zunächst eine Wirkung des ausgebildeten *Verstandes*, obgleich eine gewisse Wärme des Gefühls und selbst einzelne bildliche Ausdrücke ihr nicht geradezu fremd sind. Sie muss aber für alle nur etwas gebildete Menschen verständlich seyn, und setzt deshalb keine tiefen Vorkenntnisse bei denen voraus, für welche ihre Darstellungen zunächst bestimmt sind. Sie enthält sich aber alles Niedrigen, Gemeinen, Kindischen, Unedlen und Gespielten. Auch in ihr müssen Korrectheit und Schönheit in der Form innig verbunden seyn, und es ist ein irriger Wahn, als ob die niedere Schreibart, in welcher eben so, wie in der mittlern und höhern, eine *klassische* Darstellungsart statt findet, Verstösse gegen die Richtigkeit und Bestimmtheit, so wie gegen die Schönheit des Ausdrucks erlaube, und es bei ihr nicht so genau mit den grammatischen, logischen und ästhetischen Forderungen an den Stylisten genommen werde.

Die *höhere* Schreibart hat den Zweck, den darzustellenden Gegenstand *vermittelst einer reichen Bildersprache lebhaft und stark zu versinnlichen.* Sie ist der Ausdruck einer mächtig angeregten Phantasie und eines tiefen, innigen Gefühls. Ihr Zweck ist nicht Belehrung und Ueberzeugung; auch beabsichtigt sie nicht zunächst die Hervorbringung von Entschlüssen des Willens und Handlungen.

gen. Sie ſtammt aus Phantaſie und Gefühl; deshalb iſt auch ihr Zweck Rührung und Erſchütterung des Gefühls und freieſte Verſinnlichung des darzuſtellenden Gegenſtandes unter einem vollendeten Bilde für die Phantaſie. Sie will alſo das Gefühl mächtig ergreifen, und die Phantaſie in ein freies Spiel verſetzen, unbekümmert darum, ob ſie nebenbei dem Erkenntniſsvermögen eine neue Belehrung und Anſicht zuführen, oder den Willen zur Realiſirung irgend eines Objects veranlaſſen werde. Die Bilder, die ſie in die ſtyliſtiſche Umgebung des darzuſtellenden Gegenſtandes aufnimmt, gebraucht ſie entweder zur Verſtärkung und höhern Verſinnlichung der Gegenſtände, oder ſie ſtellt das *Bild* (die uneigentliche Bezeichnung) ganz an die Stelle des eigentlichen Gegenſtandes, und läſst den letztern unter der ſymboliſchen Hülle errathen. — Die höhere Schreibart eignet ſich zunächſt für die Darſtellungen *in der Sprache der Poëſie*, weil dieſe aus der höhern und hervorſtechenden Thätigkeit des Gefühlsvermögens und der mit demſelben harmoniſch wirkenden Phantaſie hervorgehet. Nur in der Sprache der Poëſie iſt es möglich und verſtattet, eine ganze ſtyliſtiſche Form in der höhern Schreibart durchzuführen (z. B. eine Ode, eine Hymne etc.); in der *Sprache der Proſa* darf an ſich die höhere Schreibart *nicht* gebraucht werden, weil unter allen Stoffen aus der Sphäre der Proſa höchſtens nur *einzelne* und ſehr wenige Gegenſtände des *hiſtoriſchen* und *didactiſchen* Styls (nicht aber

aber des epiſtoliſchen und Geſchäftsſtyls) zum kurzen Uebergange aus der mittlern Schreibart in die höhere ſich eignen würden, und in der *Sprache der Beredſamkeit* würde ebenfalls nur unter ſehr genau feſtzuhaltenden Bedingungen ein kurzer Uebergang aus der mittlern Schreibart in die höhere verſtattet werden können, ſobald nämlich *der* Gegenſtand, den die Sprache der Beredſamkeit dem Willen näher bringen und dieſen zur Realiſirung deſſelben beſtimmen will, einer ſehr hohen Verſinnlichung bedarf und derſelben fähig iſt, um *durch dieſe Verſinnlichung* beſtimmter auf den Willen einzuwirken und den beabſichtigten Zweck zu erreichen. Die höhere Schreibart kann aber weder im gemeinen Leben, noch in der Bücherſprache ſo gebraucht werden, daſs *ganze* Bücher in ihr geſchrieben würden; auch findet zu ihr niemals aus der niedern, ſondern blos aus der mittlern Schreibart ein unmittelbarer Uebergang ſtatt, und da ſie nur in ſeltenen Fällen dazu beſtimmt iſt, die Würze des Styls zu ſeyn, — ſo wie ſie von dem Styliſten nicht geſucht und beabſichtigt werden darf, ſondern unmittelbar und unwillkührlich aus ſeiner Individualität hervorgehen muſs, — ſo wird ſie auch dann in ſolchen einzelnen Fällen eine hohe Wirkung hervorbringen, ſobald ſie als das Reſultat der höchſten geiſtigen Bewegung, der vollendetſten ſtyliſtiſchen Reife, und des freieſten Gebietens über den ſtyliſtiſchen Stoff erkannt wird.

Die *mittlere* Schreibart ist die Sprache der ernsten Ueberzeugung und zugleich des lebhaften Ergriffenseyns von dem darzustellenden Gegenstande. An ihr haben eine ausgebildete und thätige *Vernunft* und ein geläutertes warmes *Gefühl* eben so vielen Antheil, wie das unter der Herrschaft der Vernunft stehende *Bestrebungsvermögen*. Deshalb sind auch die Ausdrücke der mittlern Schreibart reicher und kräftiger, und ihr Periodenbau ist voller und geründeter, als in der niedern Schreibart; sie versinnlicht durch *einzelne bildliche Ausdrücke und Bezeichnungen* den darzustellenden Gegenstand höher und lebendiger, als es die niedere Schreibart vermag; aber sie verwandelt den dargestellten Gegenstand *nie selbst in ein Bild*, wie die höhere Schreibart, sondern bleibt zur letztern in *dem* Verhältnisse, in welchem der Schmuck zum Glanze, die Wärme zur Glut und die schöne Hülle eines Gegenstandes zur geschmackvollen, aber gänzlichen Verhüllung desselben steht. Sie hält sich also, im vollen Sinne des Wortes, in *der Mitte zwischen der niedern und höhern Schreibart*, obgleich aus ihr, in einzelnen Fällen, die Uebergänge *abwärts* in die niedere — zur höhern Deutlichkeit und Faslichkeit des Vortrags — und *aufwärts* in die höhere — zur freiesten stylistischen Versinnlichung des Gegenstandes für Phantasie und Gefühl — möglich und verstattet sind. Da sie selbst nur aus einer *harmonischen* Ausbildung aller drei geistigen Vermögen hervorgehen und sich nur durch

durch eine fortschreitende gleichmäßsige Reife dieser Vermögen in der würdevollen *Haltung* der stylistischen Form behaupten kann; so eignet sie sich nicht nur vorzüglich zur *Sprache der Beredsamkeit*, und zu Darstellungen im *historischen* und *didactischen* Style; sie ist auch, wo sie in ihrer Vollendung angetroffen wird, der höchste Triumph der Sprache, weil sie allein alle drei geistige Vermögen *gleichmäßsig* zu beschäftigen und zu interessiren vermag, ohne ihre Wirksamkeit auf ein Uebergewicht des einen Vermögens über das andere zu gründen.

13.

Klassische Schriftsteller.

In subjectiver Hinsicht verstehen wir (§ 10) unter Styl die Fertigkeit, sich in einer Sprache nach dem Geiste und den Gesetzen derselben richtig und schön auszudrücken. Derjenige verdient daher den Namen eines guten Stylisten, der in einer, oder in zweien von den drei Schreibarten, so geübt und so sicher ist, dafs in seinen Darstellungen Korrectheit und Schönheit, nach den Bedingungen der drei Schreibarten, innig verbunden erscheinen. Nur dann ist er in *dem* Sinne *klassisch*, in welchem es überhaupt ein Schriftsteller *in einer lebenden Sprache* seyn kann. — Ohne Zusammenhang von Korrectheit und Schönheit in der Darstellung gibt es also keine Klassicität; aber die niedere Schreibart ist eben so der klassischen Darstel-

lung fähig, wie die mittlere und höhere. Ueberhaupt enthält die Art der Darſtellung in der Sprache *den Wiederſchein unſrer geiſtigen Kultur.* Denn der gebildete Verſtand nimmt eben ſo Anſtoſs an allem Inkorrecten und Unwahren, wie das veredelte Gefühl durch alles beleidigt wird, was dem Geſetze der Schönheit der Form widerſpricht. Nur wo eine ebenmäſsige Kultur den *ganzen* Menſchen umſchlieſst, und jedes geiſtige Vermögen im Verhältniſſe zu den übrigen entwickelt iſt; nur da wird auch die Sprache, ſey es mündlich oder ſchriftlich, jene Beſtimmtheit, Deutlichkeit und Korrectheit, und jene Gewandtheit, jenen Reichthum, jene Wärme und Kraft des Ausdrucks haben, durch welche ſie unwiderſtehlich auf den gleichgebildeten Geiſt zu wirken vermag.

14.

Harmonie zwiſchen den Sprachen.

Die Unterſuchung über die Harmonie zwiſchen den Sprachen iſt an ſich *hiſtoriſch;* aber ſie wird nur dem philoſophiſchen Forſcher gelingen.

Die *Harmonie* der Sprachen beruht zunächſt auf dem allgemeinen Bedürfniſſe des Menſchen: durch Sprache darzuſtellen, und auf der *allgemeinen,* d. i. in dem Weſen des Menſchen ſelbſt begründeten, *Sprachlehre,* deren Grundſätze den Maasſtab für alle in der Wirklichkeit vorhandene Sprachen enthalten. Nur dadurch läſst ſich Aufſchluſs darüber

geben,

geben, wie *alle* Sprachen in den allgemeinsten Formen, die ihnen zukommen, so viel Aehnlichkeit haben können, weil ihnen allen die Fähigkeit des Menschen zum Grunde liegt, Begriffe, Gefühle und Triebe durch die Darstellung zu versinnlichen, und den Grad der subjectiven Reife durch Worte zu bezeichnen.

Nie darf aber die *Vergleichung* der Sprachen zu weit ausgedehnt werden, weil jede Sprache an den eigenthümlichen Gang der Entwickelung und Ausbildung gebunden ist, welchen das Volk selbst, dem sie angehört, in physischer, religiöser, intellectueller, ästhetischer und politischer Hinsicht nimmt. So wie Klima und Boden, reine Religion oder Aberglaube, Aufklärung oder Nichtaufklärung, richtiger oder einseitiger Geschmack, zweckmäfsige oder fehlerhafte Staatsverfassung, Regierung und Gesetzgebung auf die Entwickelung und auf das Schicksal der Völker den entschiedensten Einfluss haben; so bildet sich auch ihre Sprache durch den Einfluss dieser Verhältnisse, und schreitet bald vorwärts, bald rückwärts. Denn nur so lange *schreitet* eine Sprache in ihrer Ausbildung *fort*, *als die Sitten und die Verfassung eines Volks nicht in Verfall gerathen.* Sobald aber der Staat selbst sinkt; sobald nähert sich auch die Sprache desselben ihrem Verfalle, ihrer Umbildung und ihrem gänzlichen Untergange. Nach dem Zeugnisse der Geschichte sind selbst die kultivirtesten Sprachen der gröss-

ten

ten Völker des Alterthums diesem Schicksale nicht entgangen.

15.

Verschiedenheit der Sprachen.

Was aber die *Verschiedenheit* der Sprachen betrifft; so gibt es in *philosophischer* Hinsicht nur die allgemeine Eintheilung der Sprachen in *kultivirte* und *nicht kultivirte* Sprachen. Eine *kultivirte* Sprache ist nämlich in *materieller* und *formeller* Hinsicht *relativ vollendet;* d. h. sie reicht hin in *materieller* Hinsicht (in Beziehung auf den darzustellenden *Stoff)* für alle mögliche Kulturmomente eines Volkes, sie mögen nun die *physische*, oder die *intellectuelle*, oder die *ästhetische*, oder die *moralische* Kultur des Volkes betreffen. (Für jeden Begriff, für jedes Verhältniss und für jeden Zustand der Individuen ist dann in der Sprache ein erschöpfendes Wort vorhanden; es gehöre nun der Sprache *ursprünglich* selbst an, oder es sey aus einer andern Sprache entlehnt und *nationalisirt.)* Eine solche Sprache ist aber auch in *formeller* Hinsicht, nach allen möglichen *Formen* für die Darstellung, völlig entwickelt und ausreichend; diese Formen mögen nun die Sprache der *Prosa*, der *Poësie* und *der Beredsamkeit*, oder die Haltung der *drei einzelnen Schreibarten*, der niedern, mittlern und höhern, betreffen. Eine *unkultivirte* Sprache hingegen ist in *einigen*, oder in *mehrern*, oder in *allen* diesen Punkten mangel-

gelhaft. — Dabei werden wir auf die Bemerkung geführt, dafs nur diejenigen Sprachen das Zeitalter *ihrer höhern Reife* erreicht haben, wo die *Dichter* die erste Bearbeitung, Bereicherung und Ausbildung der Sprache begannen; die *Philosophen* sodann den Sprachschatz berichtigten, näher bestimmten, erweiterten und vervollkommneten, und die *Redner* und *Historiker* dieser Bereicherung, Berichtigung und Vervollkommnung der Sprache die weiteste Ausdehnung in practischer Hinsicht gaben.

Eine zweite *Verschiedenheit* der Sprachen dringt sich uns in *historischer* Hinsicht auf, sobald wir dieselben in *lebende* und *todte* Sprachen eintheilen. Eine *todte* Sprache ist eine solche, die von keinem existirenden Volke mehr gesprochen wird. Grofs mag die Anzahl der todten Sprachen seyn, da die Geschichte so viele Völker nennt, die von dem Schauplatze der Welt verschwanden, ohne dafs sich Ueberbleibsel von ihren Sprachen erhielten. Für den Sprachforscher haben daher auch nur diejenigen todten Sprachen Interesse, von welchen sich *schriftliche* Ueberreste erhalten haben, und zwar solche, welche, indem sie dem Zeitalter der höhern Reife dieses Volks und seiner Sprache angehören, zugleich über den Geist und den Grad der Vollkommenheit der erstorbenen Sprache ein bestimmtes Urtheil möglich machen. Die vollendetsten todten Sprachen sind aber die Sprachen der *Griechen* und *Römer;* denn diese Völker selbst durchgingen mehre-

mehrere Perioden der Ausbildung bis zu ihrer höhern politischen und intellectuellen Reife; sie hatten Dichter, Philosophen, Redner und Historiker in ihrer Mitte, von denen sich Schriften bis auf unsere Zeiten erhalten haben; sie stellten Muster in Prosa, Poësie und Beredsamkeit — und in den drei Schreibarten auf, und sie waren es, die in dem Zeitalter der Wiederherstellung der Wissenschaften den bessern Geschmack von neuem weckten, und die bleibenden Muster für Korrectheit und Schönheit der Form in der stylistischen Darstellung wurden.

Eine *lebende* Sprache hingegen ist diejenige, welche von einem noch existirenden Volke gesprochen und geschrieben wird, und welche die Schicksale desselben in Hinsicht auf seine geistige Ausbildung und auf das Bestehen und Veralten seiner bürgerlichen Verfassung mit demselben theilt. Je weiter nun ein Volk selbst, und mit ihm seine Sprache, sich dem Zeitpunkte der höhern Ausbildung und Reife nähert; desto richtiger läßt sich über das *goldene Zeitalter einer Sprache* und über die *klassischen Schriftsteller bei einem solchen Volke* urtheilen. Aber diese *Klassicität* in einer lebenden Sprache bleibt immer *nur relativ*, weil bei jeder im Fortschreiten begriffenen Sprache eine Periode der höhern Ausbildung und Reife gedenkbar bleibt, wo dann die Klassiker der vorigen Perioden allmählig veralten. Nur dann, wann die Sprache, bei dem durch politische Conjuncturen herbeigeführten Veralten und Erlöschen eines Vol-

Volkes, allmählig umgewandelt wird und untergeht, können theils das goldene und silberne Zeitalter derselben mit Bestimmtheit festgesetzt und nach Perioden begrenzt, theils die echten Klassiker aus den vorigen Perioden den Klassikern in den bereits ausgestorbenen Sprachen völlig gleichgestellt werden.

16.

Anwendung auf die teutsche Sprache. — Umriss der Geschichte derselben.

Die teutsche Sprache ist, als die Sprache eines noch existirenden Volkes, eine *lebende* Sprache. Sie ist, wie andere gebildete Sprachen, mehrere Perioden ihrer Entwickelung und Ausbildung durchgegangen, und stellt Dichter, Philosophen, Redner und Historiker auf, die den Zeitpunkt ihrer höhern Reife herbeigeführt, und den Begriff eines goldenen Zeitalters derselben durch die Hervorbringung *klassischer* Producte vermittelt haben. Sie ist über ein grosses Land des kultivirten Europa ausgebreitet, und hat, obgleich auf einem *langsamen* Wege, die Sprachen der benachbarten kultivirten europäischen Völker seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in *jeder* Hinsicht *eingeholt*, in *manchen* einzelnen Hinsichten *übertroffen* 1). Sie existirt in den verschiedenen teutschen Provinzen in mehrern Dialecten, unter welchen sich aber eine *härtere* und *weichere* Mundart, und von diesen wieder die *eigentliche Büchersprache, das Hochteutsche* 2), sehr merklich unter-

schei-

ſcheiden läſst. — Sie erhielt durch *Karl den Groſsen*, nach dem Zeitalter ihrer ehemaligen Rohheit, den erſten höhern Impuls; ſie erlebte ihre *Blüthe* in den Zeiten der *Minneſänger*, während der Regierung des ſchwäbiſchen Kaiſerhauſes; ſie artete durch die *Meiſterſänger* wieder aus, und hob ſich von neuem theils durch die *Bibelüberſetzung* ſelbſt, die in ihr in dem Zeitalter der Reformation verfertigt ward, theils durch die ſchnelle Verbreitung derſelben vermittelſt der in Teutſchland erfundenen *Buchdruckerkunſt*. Zwar ſchritt ſie ſeit dem Zeitalter der Reformation bis auf die *Periode der ſchleſiſchen Dichter* (1624) nicht ſo raſch und ſicher fort, als man hätte erwarten ſollen; ja es ward ihr in der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts theils ein *ſchwülſtiger* (*Hofmannswaldau*, *Lohenſtein* u. a.), theils ein *wäſſeriger* (*Neukirch* u. a.) Geſchmack aufgedrungen; auch konnten die Einflüſſe der früher ausgebildeten *franzöſiſchen* Sprache auf ſie, in Hinſicht auf den Periodenbau ſchwerer, als in Hinſicht auf die entlehnten Wörter wieder aus ihr verdrängt werden; aber ſeit den Zeiten, wo *Gottſched*, freilich mit mehr Kritik als Geſchmack, und die *Schweizer* (*Bodmer*, *Breitinger* u. a.) ſich ihrer in theoretiſcher Hinſicht annahmen, und treffliche Männer ſie durch practiſche Muſter und durch eine Mannigfaltigkeit neuer Formen bereicherten 5); ſeit mehrere *periodiſche Schriften* und *kritiſche Blätter*, in Beziehung auf Gelehrſamkeit überhaupt und mit Rückſicht auf Aeſthe-

Aeſthetik und Sprachforſchung insbeſondere, einen beſſern Geſchmack begründeten 4); ſeit *Adelung*, *Heynatz*, *Moritz*, *Eberhard* und *Campe* für die *grammatiſche* und *lexikaliſche* Verbeſſerung 5) der Sprache thätig waren, und *Klopſtock*, *Voſs*, *Vater*, *Bernhardi* und andere das philoſophiſche Gebiet der Sprache ihres Anbaues werth fanden; ſeit dieſer Zeit darf man erwarten, daſs auch die, im Gegenſatze gegen die grammatiſche und lexikographiſche Bearbeitung der teutſchen Sprache, noch ſo ſehr vernachläſſigte *Philoſophie der Sprache*, oder die ſogenannte *Theorie des Styls*, entwickelt aus den Klaſſikern unſrer Nation und auf logiſch-äſthetiſche Principien zurückgeführt, mit dem Anbaue der übrigen theoretiſchen Theile der teutſchen Sprache gleichen Schritt halten, und dadurch *Ebenmaas*, *ſyſtematiſche Haltung* und *Ründung* in alle Theile des groſsen Sprachgebiets ſelbſt kommen werden. —

(Noch fehlt uns eine eigentliche und *pragmatiſche Geſchichte* der teutſchen Sprache und der verſchiedenen Perioden ihrer Bildung. Doch gehört hieher: *J. C. Adelung, über die Geſchichte der teutſchen Sprache, über teutſche Mundarten und teutſche Sprachlehre*, Leipz. 1781. — *E. I. Koch, Grundriſs einer Geſchichte der Sprache und Literatur der Teutſchen, von den älteſten Zeiten bis auf Leſſings Tod*, 2 Th. Berlin. 1795. ff. *(unvollendet)* — *J. F. A. Kinderling*, von dem Urſprunge der teutſchen und beſonders der niederſächſiſchen Sprache, in der *Geſchichte der niederſächſiſchen oder ſogenannten plattteutſchen Sprache*. Magdeb. 1800.

Für die *Geſchichte des Anbaues der teutſchen Sprache* in Sprachlehren, Wörterbüchern etc. ver-

verdienen verglichen zu werden: *El. Casp. Reichard, Versuch einer Geschichte der teutschen Sprachkunst,* Hamb. 1747; als Ergänzung dazu; der 39ste Brief von *Heynatz Briefen, die teutsche Sprache betreffend,* im 5ten Theile; und als Ergänzung zu beiden: *J C. C. Rüdiger,* Uebersicht der neuern Literatur der teutschen Sprache seit Gottsched, in s. *neuestem Zuwachs etc. St.* 4. Leipz. 1785.

1) Die verschiedenen Schriften über die Versuche, den celtischen Ursprung und die Abstammung der teutschen Sprache überhaupt zu beweisen, u. dgl., vergleiche man in *meiner Sprachkunde, S.* 8 *ff.*

2) Der Streit über die verschiedenen *teutschen Dialecte* ist, nach *Fulda's, Adelungs, Kinderlings* u. a. Untersuchungen darüber, noch immer nicht völlig beendigt. So viel ist gewiss, dass sich, schon bald nach der Einwanderung der germanischen Stämme in Teutschland, *zwei verschiedene Hauptdialecte,* ein *härterer* und ein *weicherer,* genau unterscheiden lassen. Der *erstere* verbreitete sich über den *Süden* von Teutschland, und umschloss Oestreich, Bayern, Franken, Schwaben, die oberrheinischen, und zum Theile auch die obersächsischen Länder; der *zweite* hingegen verbreitete sich über den *Norden,* im Niedersächsischen, Westphälischen, Niederrheinischen und in ganz Belgien. — Die sämmtlichen vorhandenen, ziemlich reichhaltigen, aber doch immer noch nicht ganz vollständigen *Idiotika* über beide Mundarten, in *m. Sprachkunde S.* 11 *ff.* — Nach dem langen Streite, der über das *Hochteutsche* geführt worden ist, scheint endlich das Resultat das sicherste zu seyn, nach welchem *unter dem Hochteutschen kein besonderer, irgend einer teutschen Provinz ausschliessend eigenthümlicher, Dialect, sondern die von den besten Schriftstellern der Nation allmählig ausgebildete und von Provinzialismen gereinigte Büchersprache* verstanden wird, an welcher aber, ob sich gleich die Spuren beider Hauptmundarten nicht ganz in derselben verkennen lassen, dennoch, seit Luthers Bibelübersetzung, die *ober-*

sächsi-

sächsische ausgebildete Mundart den bedeutendsten Antheil hat.

3) Die verschiedenen *Perioden der teutschen Sprachbildung* sind am bequemsten so zu bestimmen:

a) *Von Karl dem Grofsen bis auf die Zeiten der Minnesänger* von 768—1170 (mit Einschluss der Periode vor Karl dem Grofsen seit den Zeiten der Völkerwanderung, und der Verbreitung der germanischen Völkerschaften über die verschiedenen Provinzen des abendländischen römischen Reichs, wo sich seit dieser Zeit *neue Sprachen* bildeten). Würdigung dessen, was Karl der Grofse und seine Hofakademie für die teutsche Sprache that.

b) *Von den Minnesängern bis auf die Bibelübersetzung*, von 1170—1522. Würdigung der Minnesänger (Heinrich von Veldeck; Wolfram von Eschenbach; Walther von der Vogelweide; Conrad von Würzburg etc. und die Lyriker in der *Manessischen Sammlung*; — dann seit 1330 die *Meistersänger* und ihr nachtheiliger Einfluss auf die Sprache. — Im Allgemeinen: Einfluss der Kreuzzüge auf den Rittergeist; Charakter der Chevalerie; die Kaiser aus dem schwäbisch - hohenstaufischen Hause; Uebergewicht der südteutschen Mundart über die andern; Erlöschen des hohenstaufischen Hauses; Interregnum und Anarchie; Emporblühen des dritten Standes, Flor der Städte (des Hanseatischen Bundes); Aufleben der griechischen Sprache und Philosophie im Abendlande; Wicliffs und Hussens Lehren; Hussitenkrieg; — Erfindung der Buchdruckerkunst; Stiftung neuer Universitäten; neues politisches Leben in Europa seit der Entdeckung des Caps und Amerika's; und neues intellectuelles Leben seit dem Anfange der Reformation etc.)

c) *Von der Bibelübersetzung bis auf Gottsched und die Schweizer*, von 1522—1730. Würdigung des Einflusses der Bibelübersetzung auf die Ausbildung der Sprache; Uebergewicht der meissnischen (obersächsischen) Mundart über die übrigen teutschen Dialecte; theologische Streitigkeiten seit 1560; Stillstand der teutschen Sprache; 30 jähriger Krieg; die

die *schlesischen Dichter* (*Opitz, Logau, Flemming, Canitz etc.*) seit 1624; die *schwülstigen* und *wässerigen* Dichter; die *gestifteten teutschen Gesellschaften* (die *fruchtbringende Gesellschaft, oder der gekrönte Palmorden*; der *Blumenorden an der Pegnitz, oder die Gesellschaft der Pegnitzschäfer*; die *teutsch gesinnte Genossenschaft*; der *Schwanenorden an der Elbe*; die *Leipziger, Jenaische, Hamburgische etc.* teutsche Gesellschaft); die Aufnahme *französischer* Wörter und Redensarten und Nachbildung des französischen Periodenbaues gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts; — guter teutscher Styl versucht von *Thomasius, Leibnitz etc.*

d) *Von Gottsched und den Schweizern bis auf unsere Zeiten.* Reinigung der Sprache durch Gottsched; besserer Geschmack der Schweizer (ihr Einfluss nur bis 1750). Neuere Umschaffung der Sprache durch Dichter, Philosophen, Redner. Ueber die Klassiker dieses Zeitraums vergl. § 18.

4) Zu den vorzüglichsten kritischen Blättern gehören:

a) *Gelehrte Zeitungen,* welche der Kritik im Allgemeinen bei den Teutschen einen sicherern Tact gaben: Die *allgemeine teutsche Bibliothek,* 118 Bände, und 107 Bände *neue allg. teut. Bibl.* seit 1765–1806, wo sie geschlossen wurde. Es gehören 21 Bände Anhänge zur *alten,* und 10 Bände Anhänge zur *neuen* allg. teut. Bibl. Die *allgemeine* (nun *Hallesche*) *Literaturzeitung,* seit 1785; die *oberteutsche Literaturzeitung* seit 1788 (erst in *Salzburg,* nun in *München*); das *Leipziger Jahrbuch der Literatur* (1801), dann (1802) *Leipziger Lit. Zeit.* und seit 1803 *neue Leipz. Lit. Zeitung*; die (eingegangene) *Erlanger Lit. Zeit.* und *Würzburger Lit. Zeit.*; die *Jenaische Lit. Zeit.,* seit 1804; die *Götting. gel. Anzeigen,* seit 1739; die ehemaligen *Tübinger, Nürnberger, Greifswalder, Gothaischen,* Leipziger, Helmstädtischen, Erlangischen, Erfurter und Würzburgischen gel. Anzeigen.

b) *Zeitschriften und ästhetische Tageblätter*: *Beiträge zur kritischen Historie der teutschen Sprache, Poësie und Beredsamkeit*; Leipz. 8 Bände,

jeder

jeder 4 Stücke, unter *Gottscheds* Redaction (1733—1744); fortgesetzt als: *neuer Büchersaal der sch. Wissensch. und fr. Künste*, 10 Bände, jeder 6 Stücke (1745—1750). — *Belustigungen des Verstandes und Witzes*, unter *Schwabe's* Redaction und *Gottscheds* Mitwirkung, 8 Theile, Leipz. 1741—1745. — *Neue Beitr. zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, (von *Gärtner*, *J. Adolph Schlegel*, *Cramer*, *Rabener*, *Gellert*, *Ebert*, *Zachariä*, *J. Elias Schlegel* u. a.), 6 Th. Bremen, 1744 ff. — *J. J. Bodmer*, *Sammlung kritischer etc. Schriften*, 12 Stücke, Zürich, 1741 ff.; *kritische Briefe*, Zürich, 1746; und *neue kritische Briefe*, Zürich, 1749. — *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* (4 Theile, von *Nicolai* und *Mendelssohn*, seit 1757; dann, 5—12 Theil, übernahm *Weisse* die Redaction; seit 1766 hiess sie, unter derselben Redaction, *neue Bibl.*, 72 Bände, jeder von 2 Stücken); sie wird seit 1807 unter dem Titel: *Bibliothek der redenden und bildenden Künste* fortgesetzt, jetzt 4 Bände. — Seit 1759 vereinigte sich *Nicolai* mit *Lessing* und *Mendelssohn* zu einer neuen Zeitschrift: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 24 Bände, Berlin, 1759 1764. — *C. A. Klotz*, *teutsche Bibliothek der schön. Wissenschaften*, von 1767—1777. — *Teutscher Merkur*; *Wieland*, nun *Böttiger* Redacteur; seit 1773. — *Teutsches Museum*, *Boje* Redacteur, von 1776—1788. — *Iris*, von *J. G. Jacobi*, 1775—1778. — *Journal von und für Teutschland*, von 1784—1792, Red. *v. Bibra*. — *Rheinische Thalia*, seit 1785; *neue Thalia*, seit 1792; *Horen*, 1795—1797, Red. *Schiller*. — *Zeitung für die elegante Welt*, seit 1801, erst *Spazier*, dann *Mahlmann* Red. — Der *Freimüthige*, Redact. *Kotzebue* und *Merkel* 1803—Oct. 1806. Seit 1808 unter *Kuhns* Redaction. — *Morgenblatt*, seit 1807 (bei Cotta).

Der teutschen Sprache waren ausschliessend bestimmt: *J. F. Heynatz*, *Briefe, die teutsche Sprache betreffend*, 6 Th. Berl. 1771—1775. — Der *teutsche*

sche Sprachforscher (von *Fulda*, *Nast etc.*) 2 Th. 1777 ff. — *J. C. C. Rüdiger*, *neuster Zuwachs der teutschen, fremden und allgemeinen Sprachkunde*, 6 Stücke, seit 1782. — *J. C. Adelung*, *Magazin für die teutsche Sprache*, 2 Bände, jeder von 4 Stücken; Leipz. 1781 ff. — *J. H. Campe*, *Beiträge zur Beförderung der fortschreitenden Ausbildung d. teutsch. Sprache*, 9 Stücke, Braunschw. 1792 ff.

Ueber die *progressive Ausbildung der teutschen Sprache* in den verschiedenen Perioden: *Leonh. Meister*, *Hauptepochen der teutschen Sprache seit dem 8ten Jahrhunderte* (in den Schriften der Mannheimer Gesellschaft Th. 1, S. 255 ff. und Th. 2, S. 1 ff.) — *L. Meister*, *Beiträge zur Gesch. der teutschen Sprache und Nationalliteratur*, 2 Theile, Heidelb. 1780 (zuerst: London, 1777). — *Bodmer*, *über die Hauptepoche der teutsch. Sprache seit Karl dem Grossen*, (die karolingische und hohenstaufische Epoche) im *Schweiz. Mus.* 2 Jahrg. 2s und 3s Stück. — *W. Petersen*, *welches sind die Veränderungen und Epochen der teutschen Hauptsprache seit Karl dem Grossen?* (Schr. der Mannh. Ges. Th. 3, S. 7 ff.) — *(J. P. Willenbrücher) practische Anweisung zur Kenntniss der Hauptveränderungen und Mundarten der teutschen Sprache von den ältesten Zeiten bis ins 13te Jahrhundert.* Leipz. 1789. — *Manso*, *kurze Uebersicht der Gesch. der teutsch. Poësie*, in den *Nachtr. zu Sulzers allgem. Theorie*, Th. 1, St. 2, S. 199 ff. und Th. 8, S. 1 ff. — *Sammlung von Minnesängern aus dem schwäbischen Zeitpuncte*, 140 Dichter enthaltend, 2 Th. Zürich, 1758 ff. (ist die im 13ten Jahrh. von *Rüdiger von Manesse* gemachte Sammlung, die *Bodmer* nach einer Pariser Handschrift herausgab). — Vollständiger hat die Ueberreste der schwäbischen Dichter in 222 Nummern *Adelung* gesammelt: *chronologisches Verzeichniss der schwäbischen Dichter*, in s. *Mag. f. t. Spr.*, 2 Bd. 3 St. S. 3 ff. — *Sammlung teutscher Gedichte aus dem 12ten, 13ten und 14ten Jahrhunderte*,

derte, von *Müller*, 2 Theile, Berl. 1785. — *Der Nibelungen Lied*, herausg. durch *Fr. Heinr. von der Hagen*. Berl. 1807. (vergl. darüber *Hallesche LZ.* 1808, N. 147.) — *Sammlung teutscher Volkslieder*, mit einem Anhange flamländischer und französischer von *Büsching* und *von der Hagen*. Berlin, 1807. — *Teutsche Gedichte des Mittelalters*, herausgeg. von *von der Hagen* und *Büsching*. 1r Th. Berl. 1808. 4. — *G. W. Panzer*, *Gesch. der teutsch. Bibelübersetzung Luthers*, Nürnb. 1783. — *W. A. Teller*, *vollständige Darstellung und Beurtheilung der teutschen Sprache in Luthers Bibelübersetzung*, 2 Th. Berl. 1794 f. — (*Kolbe*) *über den Wortreichthum der teutschen und französischen Sprache*. 2 Th. Leipz. 1806. — *Meine* Abhandlung: *über das goldene Zeitalter der teutschen Sprache*, in der *Zeit. für die elegante Welt*, 1807, N. 146. 147. 149. 151. 154 und 156 (aber durch viele Druckfehler entstellt).

5) Die wichtigsten *teutschen Sprachlehren*, die vorzüglichsten *Theorieen des Styls*, und die bedeutendsten Schriften über die *allgemeine* (philosophische) Sprachlehre, so wie die *synonymischen* Wörterbücher etc. werden unter den dazu gehörigen Rubriken aufgeführt werden. — Nur die allgemeinsten *Wörterbücher* der teutschen Sprache müssen hier erwähnt werden. Vollständig habe ich sie, seit dem Jahre 1480, aufgeführt in *m. Sprachkunde* S. 34 ff. Hier führe ich nur die wichtigsten der neuern an:

J. G. Wachter, *Glossarium germanicum*, continens origines et antiquitates totius linguae germanicae hodiernae, Lips. 1736, 12 Alph. fol.

Chstn. Gottlo. Haltaus, Glossarium germanicum medii aevi, — cum praefatione *Boehmii*. Lips. 1758. fol.

J. Leonh. Frisch, *teutsch-lateinisches Wörterbuch etc.* 2 Th. 7 Alph. Berl. 1741.

J. C. Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochteutschen*

neuen Weg verſuchten; oder in wiefern ſich einzelne ſtyliſtiſche Producte (einzelne Gedichte, Aufſätze, Abhandlungen etc.) von ihnen vorfinden, in welchen ſie ſich den Klaſſikern der zweiten Ordnung nähern, — wogegen ſie aber auch wieder in andern Producten die ſtyliſtiſche Vollkommenheit ſo weit vernachläſſigen, daſs man ſich in dieſer Hinſicht nie auf ihre Autorität in Betreff des Wortgebrauches, und des Periodenbaues berufen, oder ſie den Klaſſikern der erſten Ordnung gleichſtellen kann.

Und da nur überhaupt das Geſetz *der Form* — und nicht der Stoff, welcher dargeſtellt wird, über die Klaſſicität der Schriftſteller entſcheidet; ſo kann der bloſse Scharfſinn, oder die Neuheit, oder die Gründlichkeit *in der Behandlung des Stoffes* nie zur Klaſſicität berechtigen, ſobald die Form der Darſtellung nicht wenigſtens ſo beſchaffen iſt, daſs man den Schriftſteller in die *dritte Ordnung* der Klaſſiker aufnehmen kann.

Das *zweite* Princip der Klaſſification der teutſchen Klaſſiker wird durch die Feſthaltung der *niedern*, *mittlern* oder *höhern* Schreibart von denſelben in ihren ſtyliſtiſchen Producten ausgemittelt, ſo daſs ſie hier nach der Regel: a potiori ſit denominatio, bei *derjenigen* Schreibart genannt werden, wo ſie die *meiſten* und *gelungenſten* ſtyliſtiſchen Formen aufgeſtellt haben.

(Da die *Dichter*, *Redner* und *Proſaiker* unſrer Nation in dieſem Compendium bei den *einzelnen* Gattungen der Poëſie, der Beredſamkeit und

und der Profa in den Noten zu den §§ genannt werden; fo werden fie hier blos *im Allgemeinen* als Dichter, als Redner und Profaiker klaffificirt, ohne die einzelnen ftyliftifchen Formen zu nennen, in welchen fie als Klaffiker gelten.)

18.

Eintheilung der teutfchen Klaffiker.

A) Dichter:

Ordo 1. Luther). Gellert. J. A. Cramer. Leffing. C. Fel. Weiſse. Wieland. Klopftock. Ewald von Kleift* (blos *der Frühling*). *Ramler. v. Gerftenberg. J. Geo. Jacobi. Hölty. Voſs. v. Göthe. v. Thümmel. Fr. Leop. Gr. v. Stollberg. Schiller. Matthiffon. Manfo. Tiedge.*

Ordo 2. Opitz. Flemming. v. Hagedorn. Haller. J. Adolph Schlegel. Rabener. v. Cronegk. Zachariä. Uz. Gleim. Sturm. Münter. Blum. Gefsner. Herder. Pfeffel. Küttner. Lavater. Kretfchmann. Gotter. Bürger. Claudius. Willamow. Chftn. v. Stollberg. Niemeyer. K. Gtfr. Küttner. Kofegarten. Heydenreich. Salis. A. W. Schlegel. Langbein. Mahlmann. Bonftetten. Bronner. Spalding (didact. Gedichte). *Krummacher.*

Ordo 3. Lichtwer. Bodmer. Lifcov. Withof. Roft. J. Elias. Schlegel. Ebert. Burmann. Giefeke. Götz. Michaelis. Karfchin. J. Mart. Miller. Käftner. v. Nicolay. Denis. Meifsner. Schiebeler. v. Göckingk. Kl. Schmidt. v. Alxinger. Mahler Müller. Köpken. Blumauer. Ratfchky. Schubart. Eulog. Schneider. Jufti. Schreiber. Haug. Neubeck. Conz. Bürde. v. Brinkmann (Selmar.) v. Halem. Franz v. Kleift. Baggefen. v. Sonnenberg. Müchler. v. Steigentefch. Kind.

Die-

---

*) von den *ältern* Klaffikern (bis 1750) find nur die *wichtigften* genannt.

*Dieselben Dichter nach den **drei Schreibarten** classificirt.*

*in der **niedern** Schreibart:*

Luther. Opitz. v. Hagedorn. Lichtwer. J. Ad. Schlegel. J. El. Schlegel. Bodmer. Gellert. Ebert. Liscov. Withof. Rost. Rabener. Burmann. Gieseke Lessing. C. Fel. Weisse. Götz. Michaelis. Pfeffel. Gotter. J. Mart. Miller. Wieland. v. Nicolay. Kästner. Bürger. Sturm. Gessner. Claudius Meissner. Schiebeler. v. Göckingk. Kl. Schmidt. v. Göthe, v. Alxinger. Blumauer. Ratschky. Haug. Langbein. Bonstetten. Bronner. Mücheler. Bürde. Halem v. Brinkmann. v. Steigentesch. Krummacher. Kind.

*in der **mittlern**:*

Flemming. Haller. J. Andr. Cramer. Zachariä. v. Cronegk. Uz. Münter. Ew. v. Kleist. Gleim. Klopstock. Gerstenberg. Ramler. Karschin. Denis. Blum. Herder. Küttner. Lavater. Kretschmann. J. Geo. Jacobi. Hölty. Voss. Mahler Müller. Willamow. Köpken. Niemeyer. K. Gfr. Küttner. v. Thümmel. Fr. Leop. und Christ. Grafen v. Stollberg. Schubart. Schiller. Matthisson. Salis. Heydenreich. Eulog. Schneider. Kosegarten. Neubeck. Conz. Manso. Franz von Kleist. Baggesen. Tiedge. Spalding. A. W. Schlegel. Mahlmann. Justi. Schreiber. v. Sonnenberg.

*in der **höhern*** (nur nach *einzelnen* Producten — oder einzelnen Stellen): *Haller. J. Andr. Cramer. v. Cronegk. Klopstock. Gerstenberg. Blum. Herder. Lavater. Voss. Willamow. Fr. Leop. v. Stollberg. Heydenreich. Kosegarten. Sonnenberg.*

Romanendichter.

Ordo 1. *Wieland. Musäus. Heinse* (Ardinghello). *Göthe. Klinger. Schiller. Engel* (Lorenz Stark). *v. Thümmel* (Reise etc.). *Jean Paul Richter.*

Ordo 2. *Fr. Schulz. F. H. Jacobi* (Woldemar). *Hippel. Kotzebue. Huber. Lafontaine. Schilling. Langbein. Anton Wall* (*Heyne*). *Ernst Wagner. Weisser. Kind.*

Ordo. 3. *Meissner. Knigge. Hermes. Müller* (in Itzehoe). *Kosegarten. A. G. Eberhard. Rochlitz. Benzel-Sternau. Laun* (Schulz).

Dramatische Dichter:

Ordo 1. *Lessing. Leisewitz. Schiller. Göthe. Klinger.*

Ordo 2. *C. Fel. Weisse. Gotter. Jünger. Iffland. Babo Collin.*

Ordo 3.

Ordo 3. Klopstock. Schröder. Bretzner. Grossmann. Beil. v. Gemmingen. Kotzebue. Kratter. Klingemann. Werner.
(Der *Vollständigkeit* wegen führen wir noch folgende Dichter an: *Löwen, v. Schönaich, v. Hennings, v. Creuz, Rachel, Reckert, Weppe, Cranz, F. Schmit, W. Gtli. Becker, Zehelein, F. W. A. Schmidt, Stäudlin, Kuh, Starke, Stampeel, Seume, Falk, Bouterweck, Mnioch, Schmidt-Phiseldeck, Lappe, Arndt, Buri, Bielefeld, Benkowitz, Freudentheil, Lindenmeyer, Aloys Schreiber, Gramberg, Siegfried, K. Reinhard, Voigt, Fr. Schlegel, Novalis, Tiek, Oehlenschläger etc* und folgende *Dichterinnen: Carol. Rudolphi, Emilie v. Berlepsch, Elisa von der Reck, Sophie Albrecht, Karol. Pichler, Soph. Brentano, Luise Fürstin v. Neuwied, Friederike Brunn, Amalia v. Imhof, Luise Brachmann, Christina Westphalen etc.*

B) Redner.

Ordo 1. *Jerusalem. Zollikofer. Engel* (Lobrede auf Friedrich) *Joh. Müller. Heydenreich. F. V. Reinhard.*
Ordo 2. Spalding. J. A. Cramer. Lavater. Wedag. Herder. Henke. Löffler. Hufnagel. Ammon. Marezoll. Veillodter. Hacker. Tischer. Sonntag.
Ordo. 3 Mosheim. Sack. W. A. Teller. Resewitz. Sturm. Rosenmüller. Ribbeck Hanstein. Sintenis Kindervater. Schuderoff Frisch. Stuhlmann. Ernst. Krause. Steinert. Schleiermacher. Ehrenberg.

Dieselben in der niedern Schreibart: Mosheim. Spalding. Sack. W. Abr. Teller. Resewitz Sturm. Rosenmüller. Ribbeck. Hanstein. Sintenis. Kindervater. Frisch. Krause. Steinert.

in der mittlern: Jerusalem. J. Andr. Cramer. Zollikofer. Lavater Wedag. Henke. Engel. Joh. Muller. Heydenreich. Fr. V. Reinhard. Marezoll. Löffler. Hufnagel Ammon Veillodter. Hacker. Tischer. Sonntag. Schuderoff. Stuhlmann. Ernst. Schleiermacher Ehrenberg.

bisweilen *gehen in die höhere* über: *J. Andr. Cramer. Lavater. Schleiermacher. Ehrenberg.*

Schulreden von *Fr. Gedicke, Degen, Gurlitt, Lieberkühn, Starke, Dellbrück, Göring.*

C) Prosaiker.

1) Klassiker im historischen Style:

Ordo 1. Sturz (Bernstorfs Biographie). *Geo. Forster. Joh. Müller. Spittler. Genz. Manso.*
Ordo 2. J. Andr. Cramer. Heyne. Schlözer Adelung. Schröckh. Iselin. Hegewisch. Herder. C. Dan. Beck. Niemeyer (Charakteristik der Bibel). *Eberhard* (Gesch. der Philos.). *Crome. Eichhorn. E. A. W. Zimmermann. Heeren. Posselt. Schiller. Wachler. Woltmann. Alex. v. Humboldt. Tennemann. Stäudlin. Henke. J. Ernst Chstn. Schmidt. Bouterweck. C. A. Fischer. Böttiger. Rehfüs. Hassel.*
Ordo 3. Mosheim. Winkelmann. Semler. Gatterer. Pütter. Meiners. Meusel. Moser. Remer. Eschenburg. Heinrich. Dohm. Plank. Sartorius. Lüder. Mannert. Bredow. Hüllmann. Ruhs. Fiorillo. Eggers. Buhle.

Die-

Dieselben in der niedern Schreibart: Mosheim. Heyne. Gatterer. Winkelmann. Semler. Pütter. Adelung. Meiners. Meusel. Moser. Sckröckh. Remer. Eschenburg. Heinrich. Dohm. Plank. Hegewisch. Mannert. Sartorius. Bredow. Hüllmann. Fiorillo. Buhle.

in der mittlern: J. Andr. Cramer. Schlözer. Sturz. Iselin. Crome. E. A. W. Zimmermann. Geo. Forster. Joh. Müller. J. A. Eberhard. Herder. Spittler. C. D. Beck. Eichhorn. Heeren. Genz. Manso. Niemeyer. Wachler. Lüder. Tennemann. Alex. v. Humboldt. Posselt. Schiller. Woltmann. Rühs. Stäudlin. Henke. J. E Chst. Schmidt. Bouterweck. C. A. Fischer. Böttiger. Rehfüs. Eggers. Hassel.

bisweilen gehen in die *höhere* über: *J. Müller. Herder. Posselt. Schiller. Woltmann.*

2) *Klassiker im didactischen Style:*

Ordo 1. Luther. Lessing. Wieland. Jerusalem. Sturz. Mendelssohn. Engel. Ramler. Garve. Eberhard. Heydenreich. Geo. Forster. — Fr. V. Reinhard. F. Heinr. Jacobi.

Ordo 2. Gellert. Spalding. Hirschfeld. Herder. Schiller (prof. Schriften), *Platner* (über den Atheismus). *Steinbart* (Glückseligkeitslehre). *Kant. Fichte. W. v. Humboldt* (ästhet. Versuche). *K. Sal. Zachariä.*

Ordo 3. Dusch. Lichtenberg. J. Geo. Zimmermann. Schlosser. K. L. Reinhold. Ammon. Krug. Maass. C. Chrstn. Erh. Schmid.

Dieselben in der niedern Schreibart: Luther. Gellert. Lessing. Wieland. Garve. Spalding. Dusch. Zimmermann. Lichtenberg. Kant. Reinhold. Krug. Maass. C. Chstn. Erh. Schmid.

in der mittlern: Jerusalem. Sturz. Mendelssohn. Engel. Eberhard. Hirschfeld. Steinbart. Schlosser. Herder. Schiller. Geo. Forster. Heydenreich. Fr. V. Reinhard. J. Heinr. Jacobi. Platner. Fichte. Ammon. W. v. Humboldt. Zachariä.

bisweilen gehen in die *höhere* über: *Herder. Schiller. Geo. Forster. Heydenreich. Fichte.*

3) *Klassiker im Briefstyle:*

in der niedern Schreibart: Gellert, Lessing, Garve, C. Fel. Weisse, Zollikofer, Rabener, Gleim etc.

in der mittlern: Mendelssohn, Wieland (Briefe an einen jungen Dichter), *J. Geo. Jacobi, Joh. Müller, Bonstetten, Matthisson, Iselin, Schlosser, Heydenreich etc.*

In Hinsicht des *Geschäftsstyls* gibt es zwar einzelne öffentliche Noten, Manifeste, *Erklärungen* (z. B. der preussischen, bayrischen, russischen etc. Regierung) welche —, bei dem bisherigen Mangel aller guten Darstellungen im Geschäftsstyle, — als *Muster* in diesem Style aufgestellt werden könnten. Da sie aber im Namen einer Regierung, oder ganzer Collegien, bekannt gemacht werden; so wird ihr *eigentlicher Verfasser* gewöhnlich nicht selbst bekannt, oder doch nicht öffentlich als solcher genannt, weshalb die hieher gehörenden *wenigen* guten Schriftsteller grösstentheils noch unter der Hülle der Anonymität verborgen sind.

II.

II.

G r a m m a t i k.

19.

Begriff derselben.

Die *Grammatik*, (Sprachlehre) ist *die systematische Darstellung der apriorischen und empirischen Formen, für den richtigen, mündlichen und schriftlichen Ausdruck.* Sie setzt die Sprachfähigkeit, als Anlage, in dem Menschen voraus, und stellt, indem sie sich auf das Factum des nothwendigen Zusammenhanges zwischen Vorstellung und Darstellung gründet, *zuerst die aus den apriorischen Denkformen resultirenden Sprachformen auf*, d. h. *die Redetheile nach ihrer apriorischen Begründung und nach ihrem empirischen Gebrauche;* *dann* den *Syntax*, oder

oder den *Inbegriff der Regeln für die Verbindung der Redetheile zu gröſsern ſtyliſtiſchen Ganzen;* *darauf* die *Interpunctionslehre*, oder den *Inbegriff der Regeln für den Gebrauch gewiſſer Zeichen, die zwiſchen einzelne Wörter, ganze Sätze und vollſtändige Gedankenreihen geſetzt werden*, um durch eine ſinnliche Bezeichnung das zu verbinden, was dem Sinne nach zuſammen gehört, und das zu trennen, was den Begriffen nach ſelbſt von einander getrennt iſt; *ferner* die *Synonymik*, oder *die Lehre von den ſinnverwandten Wörtern;* *weiter* die *Orthographie*, oder die *Anweiſung zu dem richtigen Gebrauche der ſyſtematiſch geordneten Zeichen für die deutliche und erſchöpfende ſchriftliche Darſtellung der menſchlichen Vorſtellungen;* und *endlich die Proſodie*, oder die *ſyſtematiſch geordnete Darſtellung des in der Sprache empiriſch feſtgeſetzten und angenommenen Sylbenmaaſes.*

(Für den Gebrauch der Sprache im gemeinen Leben reicht es hin, ſie aus einer *empiriſchen* Sprachlehre erlernt zu haben; der Gelehrte aber und der Schriftſteller muſs die tiefere Begründung des Empiriſchen in der Sprache in den aprioriſchen Formen des menſchlichen Geiſtes ſelbſt, und in den aus denſelben reſultirenden Redetheilen nachweiſen können. — Die *philoſophiſche* (oder allgemeine) Sprachlehre ſowohl, wie die *empiriſche*, iſt in unſern Tagen ſehr befriedigend angebaut worden. In *dieſem* Werke werden beide *combinirt.* — Die *vollſtändige Literatur* der *philoſophiſchen* Sprachlehre vergleiche man *in meiner Sprachkunde* S. 81. ff., und die *Literatur* der *teutſchen* Sprachlehre ſeit 1520, *ebendaſelbſt S. 434. ff.* — Das Vorzüglichere der-

derselben ist in folgenden Schriften enthalten:

a) Ueber *philosophische* Sprachwissenschaft:

J. W. Meiner, Versuch einer an der menschlichen Sprache abgebildeten Vernunftlehre, oder philosophische und allgemeine Sprachlehre, Leipz. 1781.

Harris, Hermes, or a philosophical inquiry concerning universal Grammar, übersetzt von *Everbeck.*

G. M. Roth, Antihermes; Frankf. 1795. — und *derselbe* in der *Vorrede* zu seiner *systematischen teutschen Sprachlehre.*

J. S. Vater, Versuch einer allgemeinen Sprachlehre. Halle 1801.

Derselbe, Uebersicht des Neuesten, was für Philosophie der Sprache in Teutschland gethan worden ist. Gotha 1799.

A. F. Bernhardi, Sprachlehre, 2 Th. Berl. 1801. ff.

A. J. S. de Sacy, Grundsätze der allgemeinen Sprachlehre, übers. v. *Vater,* Halle 1804.

b) Unter den *teutschen Sprachlehren* zeichnen sich aus:

J. C. Gottsched, vollständigere und erläuterte teutsche Sprachkunst, Leipzig 1775, die *achte* Aufl. (*Auszug* daraus: *Kern der teutschen Sprachkunst,* Leipz. 1777, 8te Aufl.)

J. F. Heynatz, *teutsche Sprachlehre*, 5te Aufl. Berlin 1803.

* *J. C. Adelung*, *teutsche Sprachlehre*, 4te Aufl. Berl. 1802. (*Auszug* daraus 3te Aufl. 1802.) — *Dessen*, *umständliches Lehrgebäude der teutschen Sprache*, 2 Th. Leipzig 1782.

K. Ph. Moritz, *teutsche Sprachlehre*, Berlin 1794. 3te Aufl.

J. F. Stutz, *teutsche Sprachlehre*, Potsdam 1790.

G. M. Roth, *systematische teutsche Sprachlehre*, Gieſsen 1799; und *dessen Anfangsgründe der teutschen Sprachlehre*, Gieſsen 1801.

Th. Heinsius, *neue teutsche Sprachlehre*, 3 *Theile*, N. A. Berl. 1801. f.

L. Hünerkoch, *practische teutsche Sprachlehre*, Leipzig 1801.

J. C. Vollbeding, *teutsche Sprachlehre*, Leipzig 1802.

20.

Philosophische Begründung der Redetheile.

Die Sprachfähigkeit ist zwar die Bedingung, daſs der Mensch seine subjectiven Wahrnehmungen und Zustände objectiv durch Wörter darstellen kann; aber die Sprachfähigkeit muſs

mufs, bei ihrer Entwickelung und Ausbildung für die Bezeichnung des Subjectiven, den Gesetzen der ursprünglichen Thätigkeit des menschlichen Geistes selbst folgen, wenn das *nothwendige* Verhältnifs *der Darstellung zur Vorstellung* festgehalten werden soll. Die *Verstandesformen* sind die Bedingungen der *Sprachformen*, und zwischen beiden mufs, für die subjective Ausbildung des Menschen, und für die Fortführung seiner Sprache zu einer höhern Reife, eine beständige *Wechselwirkung* und ein innerer *Zusammenhang* statt finden. Die *Gründe* dieses Zusammenhanges und dieser Wechselwirkung zwischen den Denk- und Sprachformen stellt die philosophische Sprachlehre dar, die als solche blos formell ist, und nur durch ihre Beziehung auf eine gegebene und wirklich existirende Sprache mit der Sphäre der Erfahrung in Verbindung tritt.

Da das Denken früher ist, als das Sprechen; so werden auch die Sprachformen von den Denkformen *bestimmt*, und durch die letztern *begrenzt*, d. h. es kann nur so viele Sprachformen geben, als nöthig ist, *die Sphäre des Gedachten in der Sphäre der Darstellung durch Sprache zu erschöpfen.*

Die Sphäre des Denkens wird, in der reinen Logik, durch das Bilden der *Begriffe*, *Urtheile* und *Schlüsse* erschöpft, deren formelle Wahrheit nach dem Maasstabe der drei höchsten Denkgesetze geprüft wird. Die niedrigste Stufe des zusammenhängenden Denkens, d. i.

des

des unmittelbaren Verbindens der isolirten Begriffe ist das *Urtheilen*, welches auf der Verbindung des Subjects und Prädicats beruht, in welchem wir also drei Begriffe unterscheiden: den *Subjectsbegriff*, den *Prädicatsbegriff*, und den *Begriff der Assertion*, (der Copula), durch welche das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird. Von diesem einfachen Acte des Urtheilens geht alles zusammenhängende Denken aus, und hängt alle zusammenhängende stylistische Darstellung ab.

Die *Redetheile* (partes orationis), welche den apriorischen Denkformen entsprechen, müssen daher nach diesem einfachen Acte des Urtheilens geordnet werden.

Folgende Redetheile gehören *zur Bezeichnung des Subjects*, und modificiren dessen stylistische Umgebung, oder treten, indem sie zum Substantiellen erhoben werden, an die Stelle des Subjects in der Darstellung:

a) Das *Substantiv;* die Darstellung des vorgestellten logischen Subjects (entweder des an sich als selbstständig Gedachten, oder des in der Darstellung zum Selbstständigen erhobenen Unselbstständigen);

b) der *Artikel;* das in der Sprache vorhandene Zeichen eines als selbstständig dargestellten Begriffes;

c)

c) die *Präposition;* die in der Sprache vorhandene Form zur Bezeichnung des Verhältnisses der Abhängigkeit, in welchem das Subject gedacht und dargestellt wird;

d) Das *Zahlwort;* die in der Sprache vorhandene Form zur Bezeichnung des *Umfanges* der dargestellten Subjecte;

e) das *Pronomen;* die in der Sprache vorhandene Form für die *repräsentative* Bezeichnung der als Individuen dargestellten Subjecte.

Folgende Redetheile gehören *zur Bezeichnung des Prädicats*, oder stellen in der Sprache die dem Subjecte beigelegten Eigenschaften dar. Sie heissen die *attributiven* Formen:

a) Das *Adjectiv;* die Form für die Darstellung einer dem Subjecte zukommenden inhärirenden oder zufälligen Eigenschaft;

b) das *Verbum;* entweder das *Verbum substantivum: seyn*, welches die *reine* Copula (ohne Beimischung eines Prädicats) enthält; oder das *Verbum adjectivum*, durch welches dem Subjecte ein Prädicat beigelegt wird, und zwar *so*, dass in dem Prädicate zugleich die Copula enthalten ist.

c) Das *Particip;* (ein von dem Verbo abgeleitetes Adjectiv) oder die Form für die Darstellung einer dem Subjecte zukommen-

men-

menden Eigenschaft, nach welcher das Subject entweder als thätig, oder als empfangend in der Darstellung erscheint. (Der unterscheidende Charakter des Particips vom Adjectiv ist der *der Bewegung*, welche den Nebenbegriff *der Zeit* einschliesst, da alle Bewegung [das Thun und das Leiden] nur unter der Form der Zeit möglich ist).

d) Das *Adverbium;* oder die Form für die Darstellung *des Zufälligen* am Prädicate, weil durch das Adverbium der Prädicatsbegriff *näher modificirt*, und das Adverbium nie unmittelbar, sondern allezeit vermittelst eines Prädicats (dies sey nun im Adjectiv, oder im Particip, oder im Verbum adjectivum enthalten) mit dem Subjecte verbunden wird.

Ob nun gleich jedes grössere stylistische Ganze nur eine fortlaufende Kette von einzelnen zusammenhängenden Urtheilen ist; so muss es doch einen Redetheil geben, *durch welchen diese einzelnen Urtheile unter sich zu grössern Ganzen*, zu Perioden und zu ganzen zusammenhängenden Reden, *verbunden werden.* Diese Form ist die *Conjunction*, wodurch schon die Urtheile zu Schlüssen verbunden, und die Schlüsse wieder zu dem Umfange einer jeden grössern stylistischen Totalität erweitert werden.

Die *Interjection*, als unmittelbarer Ton der Empfindung, ausgedrückt durch einzelne Laute

Laute und Wörter, gehört an sich nicht in das Gebiet der, den reinen Denkformen entsprechenden und den Kreis derselben erschöpfenden, Redetheile. Weder das Subject, noch das Prädicat wird durch die Interjection verändert oder näher modificirt. Sie ist der Wiederhall, die Einmischung des angeregten Gefühls in das Gebiet der durch Wörter dargestellten Begriffe; und kann, weil alle Darstellung durch Worte an die der Darstellung vorausgehenden Vorstellung gebunden ist, nur unter der Hülle eines Wortes in der Mitte des Sprachgebiets selbst erscheinen.

21.

Empirischer Gebrauch der Redetheile.

Obgleich der Charakter, die Bezeichnung und die Geltung der Redetheile ganz von den apriorischen Denkformen abhängig, und mithin die *philosophische* Sprachlehre eine *apriorische* und *ganz formelle* Wissenschaft ist; so können doch diese Redetheile *nach ihrem Gebrauche* blos in Beziehung *auf eine existirende Sprache* dargestellt werden. Zwar ist jede Sprache das nothwendige Resultat der geistigen Thätigkeit, durch welche der Mensch die der Seele, nach ihrer ursprünglichen gesetzmässigen Einrichtung, vorschwebenden Vorstellungen versinnlicht zu bezeichnen und Andern mitzutheilen, — d. i. darzustellen, — versuchte; mithin kann keine Sprache Formen in ihrer

rer Mitte haben, welche den apriorischen Denkformen *widersprächen*, und sich nicht unter dieselben subsumiren liessen; aber der, während der intellectuellen Kindheit der Völker durch Zufall eingeführte, *Gebrauch der Redetheile* kann nicht a priori deducirt, sondern muss *in jeder Sprache* empirisch aufgefasst, und durch das Studium des Geistes der Sprache allmählig erlernt werden. Denn nur, wenn die Sprache erst *dann* entstanden und gebildet worden wäre, als der menschliche Verstand seine völlige Entwickelung und Reife erlangt hatte, würde das *Empirische* in der Sprache, wozu, ausser dem Gebrauche der Redetheile, die *Orthographie*, die *Prosodie* etc. gehört, *ganz und durchgehends* mit den apriorischen Verstandesformen übereinstimmen, und unmittelbar daraus abgeleitet werden können. So aber bildet jede existirende Sprache schon früher *ein empirisches Ganze*, ehe der Verstand sich in seinen apriorischen Functionen verstehen und begreifen lernt, und ehe er dieselbe als die Basis einer philosophischen Sprachwissenschaft aufstellen kann. Für den empirischen Gebrauch der Redetheile, der in diesem Compendium sogleich in Beziehung auf die *teutsche* Sprache mit der philosophischen Sprachlehre *combinirt* wird, enthält daher die allgemeine (oder philosophische) Sprachlehre nur *das Princip der Klassifikation für die Mannigfaltigkeit des Gebrauchs der Redetheile selbst*.

22.

1) *Die Redetheile nach ihrer philosophischen Geltung und nach ihrem empirischen Gebrauche.*

a) *Das Substantiv*, b) *der Artikel*, c) *die Präposition*.

Das Substantiv bezeichnet in der Darstellung das vorgestellte und im Begriffe aufgefasste logische Subject. Liegt dem Begriffe, welcher durch das Substantiv in der Sprache bezeichnet wird, eine *Anschauung* zum Grunde; so wird das Subject als einzig (als Individuum) dargestellt. Auf diese Weise entsteht das *nomen proprium*. Entspringt aber der Begriff wieder aus andern Begriffen; so entsteht das *nomen appellativum*, wo das Subject des Begriffs nach den Merkmalen dargestellt wird, welche der *ganzen Gattung* zukommen, zu der das dargestellte Subject gehört. — Dieses sind eigentlich die einzigen beiden *Hauptgattungen* der Substantiven, weil alles, was die Logik über das Verhältniss der Arten und Gattungen, und der höhern und höchsten Gattung, so wie der niedern und niedrigsten Art enthält, nur aus wiederholter Anschauung, aus *Comparation* der Begriffe und *Reflexion* über dieselben, (z. B. im nomen collectivum, iterativum, diminitivum) erzeugt wird. — Selbst das aus dem Verstandesacte *der Abstraction* hervorgehende *nomen abstractum*, welches Eigenschaften subjectivisirt, so dass sie in der Sprache als Substantiva dargestellt werden, ist ein *Mittelbegriff* zwi-

zwischen dem nomen proprium und appellativum, indem es gleich dem erstern eine *Individualität* darstellt, aber auch dadurch, dass es eine *Allgemeinheit* in sich fasst, sich dem zweiten nähert.

(Geschlecht.)

Als *Begriff* hat das Substantiv *kein Genus*; in der versinnlichenden Hülle des Wortes aber gehört jedes Substantiv zu einem gewissen Geschlechte. Der Ursprung der *Geschlechtsbezeichnung* der Substantive gehört in jeder Sprache in ein Zeitalter, wo die Völker dem Naturzustande noch am nächsten waren, wo der rohe Mensch die ganze Natur personificirte, von den gehabten Anschauungen bei seiner Worterfindung ausging, und nicht blos Naturtöne nachbildete, sondern auch den empirisch wahrgenommenen Unterschied der Geschlechter in der wörtlichen Bezeichnung der sinnlichen Gegenstände darstellte. So gab es Anfangs nur *zwei* Geschlechter, das *männliche* und *weibliche*, und die Sprache diente in diesem Zeitalter blos zur Bezeichnung sinnlich wahrgenommener Gegenstände. — Allmählig abstrahirte der Verstand von dem Empirischen; aber damit wurden nicht sogleich *neue* Wörter zur Bezeichnung der neuen Begriffe gebildet, sondern man bediente sich zur Bezeichnung der innern Zustände der schon für die Darstellung sinnlicher Objecte üblichen Wörter. *Diese* doppelte Geltung der Wörter (z. B. begreifen — Licht; physisch und intellectuell) ging denn auch, als einmal

mal recipirt, in die folgenden Zeiten der Sprachbildung über, wo man den Reichthum der Sprache durch neue Wörter für überfinnliche Begriffe vermehrte, und allmählig von Individuen zu dem Begriffe der Species, und von dem Begriffe der Species fich zum Begriffe des genus erhob. In diefem Zeitalter fcheint das *genus neutrum* entftanden zu feyn, das an fich *kein* Gefchlecht, fondern nur die *Negation* vom männlichen und weiblichen Gefchlechte ausdrückt.

(*Artikel.*)

Zur Bezeichnung des Subftantivs überhaupt und des Gefchlechts insbefondere haben die *meiften* kultivirten Sprachen den *Artikel.* Er trennt in der *erften* Hinficht beftimmt die fubftantive von der attributiven Sprachform, (z. B. das *Licht* — und es ift *licht*), und *verdeutlicht* für den Verftand die Darftellung des Subftantivs; und in der *zweiten* läfst er fogleich das Gefchlecht des Subftantivs erkennen, ohne durch angehängte charakterifirende Sylben die Wurzel des Wortes felbft zu fehr zu verdunkeln, wodurch das Subftantiv für die *Phantafie* als perfonificirt erfcheint. — Urfprünglich gab es wahrfcheinlich *nur einen*, und zwar den *beftimmten* Artikel, (*der, die, das*), der dadurch entftand, dafs der die Anfchauungen bezeichnende Menfch den wörtlich bezeichneten Gegenftand *zeigte.* (*Der* Flufs, galt für: *diefer* Flufs, den ich fehe). In der Folge wandte man das Wort, welches das Individuum be-

zeichnete, zur Bezeichnung der Art und Gattung an, und verwandelte das nomen proprium in ein appellativum, (z. B. der Menſch — anfangs: *dieſer* Menſch — dann der Menſch, als *Gattungsbegriff)*, man behielt aber den Artikel bei, weil doch der Phantaſie die Gattung und Art individualiſirt vorſchwebte. — Der *unbeſtimmte* Artikel *(ein, eine, ein)*, der mit dem Zahlworte verwandt iſt, und ohne das Subſtantiv ſtehen kann, aber blos im Singulari gebraucht wird, iſt *jüngern* Urſprungs, weil man ſchon den Gattungsbegriff aufgefunden haben muſste, wenn man *ein gewiſſes* Individuum als *Theil* der Gattung darſtellen wollte. Nach ſeinem *empiriſchen* Gebrauche iſolirt der unbeſtimmte Artikel einen Gegenſtand von der ganzen Gattung, zu welcher er gehört, (z. B. *einen* Freund wünſchte ich); er bezeichnet ferner die ganze Gattung, indem ein Individuum aus derſelben herausgehoben wird, (z. B. *ein* Weib iſt ein ſchwaches Geſchöpf — ſtatt: *jedes* Weib etc.); er bringt endlich das Individuum unter die Gattung, zu welcher es gehört, (z. B. Z. iſt *ein* fleiſsiger Menſch). — Der *beſtimmte* Artikel fällt vor Hauptwörtern mit beſtimmten Zahlen (*ſechs* Jahre war er dort), vor dem Titel und Namen allgemein bekannter Perſonen, (Kaiſer Franz, Kant etc.), in Ueberſchriften (z. B. Vorrede, Einleitung), und wenn mehrere Subſtantiva unmittelbar auf einander folgen, (Hoffnung, Liebe und Dankbarkeit ſind in ihm etc.) hinweg. Doch darf der Artikel dann *nicht* weggelaſſen werden, wenn derſelbe bei dem erſten Subſtantiv in der Periode

riode steht, und die folgenden Substantiva *ein anderes Geschlecht* haben. Uebrigens darf der Artikel nur in der Sprache des gemeinen Lebens an die Präposition (komme übers Jahr wieder) angehängt werden. — Der *unbestimmte* Artikel wird dann fehlerhaft gebraucht, wenn man ihn mit dem bestimmten verwechselt, (z. B. *ein* heiliger Paulus; st. *der* heil. Paulus), und wenn man von Personen im sächlichen Geschlechte spricht, (z. B. eins — st. dieser etc. war da). — Der declamatorische Accent, der bisweilen auf den Artikel zur nähern Bezeichnung eines Gegenstandes gelegt wird, (z. B. der, *den* ich liebe), darf nicht vernachlässigt werden. — —

(*Flexion* und *Präposition.*)

Das Substantiv, an sich, ist eine Einheit von Merkmalen. Da aber in der Sprache die Verhältnisse der Subjecte gegen einander näher angegeben werden müssen; so hat auch die Sprache für die Bezeichnung *eines jeden Verhältnisses*, in welchem ein Subject zu andern stehen kann, *theils* eine gewisse Modifikation der Form des Substantivs selbst, *die Flexion*; *theils* eine gewisse eigne Form, *die Präposition*, für jene Bezeichnung.

Die Abhängigkeit der Subjecte von einander gehört nicht zu ihrem Wesen selbst, sondern ist nur ein *vorübergehendes* Verhältnifs. Wird nun der Begriff des Subjects durch diese Verhältnisse nicht aufgehoben, sondern nur modificirt; so muss auch in der Darstellung des

Begriffs (in dem Worte) das Subſtantiv nicht umgebildet, ſondern blos modificirt werden, und zwar muſs man in der Modifikation des Wortes das Unweſentliche des bezeichneten Verhältniſſes erkennen können. Dieſe Bezeichnung geſchieht nun *am* Subſtantive ſelbſt durch *Caſus* (durch die verſinnlichte Darſtellung der einzelnen Fälle der Abhängigkeit, in welche das Subject kommt), und zwar durch *drei* Caſus, den *Genitiv*, *Dativ* und *Accuſativ*. Der *Nominativ* iſt kein Caſus, weil er die *Unabhängigkeit* des Subjects ausdrückt, und der Charakter eines Caſus darin beſteht, die Abhängigkeit des Subjects in einem gegebenen Falle zu bezeichnen. Aus demſelben Grunde kann auch keine Präpoſition, (welche nur die *Surrogate* für die nicht hinreichende Bezeichnung der Abhängigkeit durch die Caſus ſind), mit dem Nominativ ſtehen. — Der *Vocativ* ſtellt das Subject unabhängig, aber in einem Verhältniſſe zu dem darzuſtellenden Subjecte, nämlich, als *empfangendes*, auf.

Die Darſtellung der *Einheit* eines Subjects geſchieht durch den *Singularis*, die der *Mehrheit*, durch den *Pluralis*. Das nomen proprium kann, ſeinem Charakter nach, nur einen Singularis, und keinen Pluralis haben; das appellativum aber bezeichnet im Singulari die durch daſſelbe ausgedrückte *Art* der Subjecte ebenfalls als *Individuum*, im Pluralis hingegen die *mehreren*, oder *alle* darunter gehörende Individuen. Das abſtractum hat dann einen Pluralis, wenn ſein Pluralis *Arten* bezeichnet. —

Der

Der Pluralis überhaupt iſt diejenige Modifikation des Subſtantivs, welche eine *unbeſtimmte* Mehrheit ausdrückt. Soll die *beſtimmte* Mehrheit bezeichnet werden; ſo muſs man ſich der *Zahlwörter* bedienen.

Im Teutſchen werden die Caſus dadurch gebildet, daſs man gewiſſe Biegungslaute an den Nominativ des Singularis anhängt. Wo dies nicht möglich iſt, erſetzen der Artikel und die Präpoſition die Stelle des Caſus. — Ob nun gleich die Flexion der Subſtantiven, d. i. die *Declination*, aus der Willkühr der erſten Zeiträume der Sprachbildung herrührt, und blos empiriſch wahrgenommen werden kann; ſo iſt doch für die Ueberſicht und Klaſſifikation der Subſtantiven, in Hinſicht auf Declinationen, das Schema von *Adelung*, der *acht* Declinationen annimmt, leicht und bequem, wiewohl die ganze teutſche Declination an ſich *defectiv* iſt, weil nicht alle Caſus ihre *eigne* Biegungsſylbe haben.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

Singularis.

	Männlich	und		*Neutrum.*			*blos Weiblich.*	
Nom.								
Gen.	es	es, s	s	en, n	ens	es, s		
Dat.	e	e, –		en, n	en	e, –		
Acc.				en, n				

Pluralis.

Nom.	e	er		en, n	en	en, n	en, n	e
Gen.	e	er		en, n	en	en, n	en, n	e
Dat.	en	ern	n	en, n	en	en, n	en, n	en
Acc.	e	er		en, n	en	en, n	en, n	e

Beispiele: Nach der *ersten* gehen: der *Aal*, der *Hering*, der *Tausch* etc. — nach der *zweiten:* das *Amt*, das *Bad*, das *Bild* etc. nach der *dritten:* der *Esel*, der *Vogel*, das *Mädchen* etc. nach der *vierten:* der *Mensch*, der *Graf* etc. nach der *fünften:* der *Friede*, der *Gedanke* etc. nach der *sechsten:* das *Auge*, der *Neger* etc. nach der *siebenten:* die *Arbeit*, die *Zahl* etc. nach der *achten:* die *Frucht*, die *Kraft* etc.

Da

Da aber die Darſtellung der Abhängigkeit der Subjecte von einander durch Caſus nicht immer beſtimmt genug ſeyn kann; ſo hat die Sprache in der *Präpoſition* einen eignen Redetheil, und ein Surrogat für die beſtimmteſte Bezeichnung dieſes Verhältniſſes der Abhängigkeit. Der Charakter der Präpoſition beſteht nämlich darin, daſs ſie *nur eine* Modifikation des Subjects, mithin das Subject *in Einem gegebenen* Falle darſtellt. Sie muſs daher in der Darſtellung kurz erſcheinen, und erhält *gewöhnlich* ihren Platz *vor* dem als abhängig dargeſtellten Subjecte, und wo möglich *zwiſchen* dem Subjecte, von welchem die Abhängigkeit des andern Subjects ausgeht, und dem Subjecte, das als abhängig dargeſtellt wird. Da aber nur durch die drei Caſus, *Genitiv*, *Dativ* und *Accuſativ* die Bezeichnung der Abhängigkeit des einen Subjects von dem andern möglich iſt; ſo können die Präpoſitionen auch blos mit dieſen drei Caſibus in Verbindung gebracht werden. Es gibt *fünf* Klaſſen von Präpoſitionen *).

a) *Solche, die mit dem Genitiv allein ſtehen, (ſtatt, anſtatt, diſſeits, jenſeits, halb, halber, innerhalb, auſserhalb, oberhalb, unterhalb, kraft, laut, mittelſt, vermittelſt, ungeachtet, wegen, während, vermöge, unweit, trotz, willen)*,

b)

*) Vergl. *meine Sprachkunde etc. S. 359 ff.*

b) *solche, die mit dem Dativ allein stehen, (aus, ausser, bei, mit, nach, nächst, zunächst, nebst, entgegen, gegenüber, samt, seit, zu, zuwider, von),*

c) *solche, die mit dem Genitiv und Dativ zugleich stehen, (längs, zufolge),*

d) *solche, die mit dem Accusativ allein stehen, (durch, für, gegen, wider, um, ohne),*

e) *solche, die mit Dativ und Accusativ zugleich stehen, (an, auf, in, vor, neben, zwischen, hinter, über, unter),*

Bisweilen kann man zwischen dem Gebrauche der Flexion und der Präposition wählen, z. B. Klopstocks Gedichte, und Gedichte von Klopstock.

23.

d) *Das Zahlwort.*

Das Zahlwort ist die Form für die Bezeichnung *des Umfanges* der Subjecte, durch welche die Einheiten (Individuen) angegeben werden, die zu einer und derselben Gattung von Subjecten gehören. Das Zahlwort bezeichnet aber den Umfang der zu einer Gattung gehörenden Subjecte auf eine *doppelte* Weise, entweder *bestimmt*, oder *unbestimmt*, und also *im Allgemeinen.*

a)

a) Die *bestimmten* Zahlwörter dienen dazu, die Zahl einzelner Dinge ausdrücklich anzugeben. Sie sind theils *Grundzahlen*, (numeri cardinales) *z. B. ein, zwei, drei etc. zehn, zwanzig, hundert, tausend etc. anderthalb etc. ein Achtel etc.* (Sie haben in der Declination nicht sämtliche Casus), theils *Ordnungszahlen*, (z. B. der *erste, zweite* etc. und sind ihrer Ableitung, ihrer Geltung und ihrem Gebrauche nach *Adjectiva)*.

b) Die *unbestimmten* (allgemeinen) Zahlwörter bestimmen die Zahl der Subjecte, die von einerlei Gattung sind, nur im Allgemeinen, und werden declinirt, wie das Zahlwort: *ein*. Hieher gehören: *jeder, jeglicher, alle, keiner, einige, viele, manche, etliche, einige, mehrere* etc.

Wird die Zahl *isolirt* gesetzt; so ist in derselben der Begriff des Selbstständigen zugleich mit enthalten. Die Zahlwörter werden daher auch wie die Abstracta, oft als Substantiva behandelt.

24.

e) *Das Pronomen.*

Das Pronomen dient in der Sprache für die *repräsentative* Bezeichnung der als Individuen dargestellten Subjecte. Da die Sprache von mündlicher Unterredung ausging; so trat,

bei

bei der Bezeichnung anwesender Personen, das Pronomen an die Stelle der Wiederholung des nomen proprium. Das *Ich* und *Du* waren wahrscheinlich die *frühesten* Formen des Pronomen. Das Pronomen der dritten Person *(er, es)* entstand aus der Nothwendigkeit einer Form für die Bezeichnung aller ausser zweien Sprechenden (dem Ich und Du) vorhandenen Personen und Sachen. Die Pronomina *personalia (ich, du, er — man* sagt, *es* verlautet, *jemand), demonstrativa (der, die, das* st. *dieser, diese, dieses), determinativa (derjenige etc.), relativa (welcher, der, wer, was), interrogativa (wer, welcher, was)* haben eine repräsentative Beziehung; denn sie vertreten den eignen Namen eines Individuums. — Das *pronomen possessivum (mein, dein, sein, —* das *meinige)*, entsteht durch die Darstellung des Verhältnisses, in welchem die Person zu Sachen (alle Dinge ausser der Person) steht; und das *pronomen reciprocum* durch die Bezeichnung der Abhängigkeit, in welcher jedes Pronomen substantivum *gegen sich selbst* treten kann, (z. B. ich lege *mich)*. — Die Pronomina haben *Casus, Genera* und *Numeros*, wie Substantiva, und sind, in Hinsicht der Darstellung der gegenseitigen Abhängigkeit, wie die Subjecte selbst bestimmt.

25.

Die attributiven Sprachformen.

In der Anſchauung ſind das Subſtantielle und Accidentelle (Subject und Prädicat) *Ein Ganzes*, nur der Verſtand *trennt* beides, und ſo entſteht der *Prädicats*-Begriff durch die Iſolirung deſſen, was einem Subjecte beigelegt wird. Die Eigenſchaften aber, welche an dem Subjecte wahrgenommen werden, ſind entweder *inhärirend*, oder *zufällig*. Die erſtern ſind ſchon *in* und *mit* dem Subjectsbegriffe gegeben, und erweitern daher den Subjectsbegriff keineswegeſ; dies geſchieht aber durch die *zufälligen* Prädicate, nach welchen das Subject unter Eigenſchaften erſcheint, die nicht aus dem Subjectsbegriffe, als ſolchem, erkannt werden können.

So verſchiedenartig nun die Prädicate an dem Subjecte gedacht werden können; ſo viele verſchiedene Sprachformen muſs es auch für die Darſtellung der Prädicate geben. Dieſe Formen, da ſie ſämtlich Attribute bezeichnen, heiſsen die *attributiven* Sprachformen, und ſtehen unter ſich ſelbſt in einer ſolchen Beziehung, daſs ſie in vielen Fällen aus einander *erklärt* werden können, und (z. B. das Adverbium) durch die andern *bedingt* ſind. Ihr gemeinſchaftlicher Charakter iſt: *daſs ſie den logiſchen Begriff des Subjects modificiren*, ohne ihn aufzuheben, oder deſſen Weſen zu verändern.

26.

f) *Das Adjectiv.*

Das Adjectiv ist, im Allgemeinen, die Form für die Darstellung der Eigenschaften, welche dem Subjecte beigelegt werden. Sind diese Eigenschaften dem Subjecte *inhärirend*; so *constituiren* sie den Subjectsbegriff, und dieser wird dadurch nicht erweitert, (z. B. das Gold ist gelb; — oder: das gelbe Gold). Sind die Eigenschaften aber *zufällig*, (z. B. der schiefe Thurm); so wird der Subjectsbegriff dadurch näher modificirt.

Das Adjectiv legt dem Subjecte das Prädicat *unmittelbar* bei. Wird aber das Prädicat näher modificirt; so ist *das* Wort, welches das Prädicat näher bestimmt, ein Adverbium, (z. B. dieser ausgezeichnet fleissige Jüngling — wo: *fleissig* das Adjectiv, *ausgezeichnet* das Adverbium ist). Das Adjectiv wird *flectirt*, wenn es ohne das Verbum substantivum (der reinen Copula des Urtheils) mit dem Subjecte verbunden wird (z. B. der *ruhige* Abend), und nimmt dann das Geschlecht des Substantivs an; es wird nicht flectirt, wenn es durch das Verbum substantivum dem Substantiv beigelegt wird (dieser Tisch ist *hoch*). Bisweilen steht das Adjectiv ohne vorhergegangenen Artikel, (er ist *weiches* Herzens). Die Adjectiva können zu Substantiven erhoben, (der *Tugendhafte* — von tugendhaft), und *gesteigert* werden (schön, schöner, schönste). — Verbindet man nämlich ein Prädicat

mit einem Subjecte, ohne den *Grad* zu bezeichnen, in welchem das Prädicat auch andern Subjecten zukommt; so sagt man, das Adjectiv, durch welches ein Prädicat dem Subjecte ohne Vergleichung mit andern beigelegt wird, stehe im *Positiv*. Wird aber durch das Adjectiv der *höhere* Grad bezeichnet, in welchem das Prädicat einem Subjecte, im Gegensatze von andern Sucjecten, zukommt; so steht das Adjectiv im *Comparativ*. Wird endlich das Prädicat dem Subjecte in einem solchen Grade beigelegt, daſs alle andere Gegenstände, denen dasselbe Merkmal zukommt, in der Vergleichung hinter demselben zurück bleiben; so steht das Adjectiv im *Superlativ*.

27.

g) *Das Verbum.*

Das Substantielle und Accidentelle sind für die Anschauung Eins. Sobald aber das Verhältniſs beider gegen einander dargestellt und zwischen Subject und Prädicat unterschieden werden soll; sobald muſs die Sprache trennen, was in der Anschauung als identisch erscheint. Dies geschieht durch das Verbum: *seyn*, welches den reinen Begriff der Copula (des *logischen* Seyns) für die Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat in sich enthält, und nichts weiter aussagt, als *daſs* ein Verhältniſs zwischen Subject und Prädicat statt finde, ohne dasselbe näher zu bezeichnen. Dagegen

gegen wird in allen *Verbis adjectivis* dieses Verhältniſs zugleich *mit* der Copula ausgeſprochen, d. h. in allen Verbis adjectivis iſt die Copula (der Begriff des *logiſchen* Seyns) mit dem Begriffe des Prädicats in der Darſtellung ſo verbunden, *daſs die Copula von dem Prädicate nicht getrennt werden kann.* (Die *Aſſertion*, die in der Copula enthalten iſt, iſt entweder *poſitiv*, oder *negativ*, indem das Prädicat dem Subjecte durch den Aſſertionsbegriff entweder beigelegt, oder abgeſprochen wird — z. B. Er iſt glücklich; — er iſt nicht glücklich).

Als *attributive* Sprachform legt das Verbum, wie das Adjectiv, dem Subjecte ein Prädicat bei, und zwar, wie das Particip, mit dem Nebenbegriffe der Zeit; aber es bezeichnet das Verhältniſs des Prädicats zum Subjecte, (nur mit Ausſchluſs der Bezeichnung des Grades der dabei wahrgenommenen Empfindung) ungleich *mannigfaltiger*, als das Adjectiv und Particip. Denn

A) bezeichnet das Verbum das Verhältniſs zwiſchen dem Subjecte und Prädicate *nach den drei logiſchen Geſetzen* der *Möglichkeit*, *Wirklichkeit* und *Nothwendigkeit*, d. h. es wird durch das im Verbum enthaltene Urtheil *zugleich mit* der Angabe der Verknüpfung des Subjects und Prädicats, auch die *Art* und *Weiſe* dieſes Verhältniſſes — welches blos als möglich, wirklich oder nothwendig denkbar iſt — ausgedrückt. — Es ſtellt nämlich dieſes Verhältniſs un-

unter der Vorausſetzung der nur empiriſch zu beſtimmenden Flexion *(Conjugation)* dar:

a) als *möglich; modus conjunctivus;*

b) als *wirklich; modus indicativus;*

c) als *nothwendig; modus imperativus;*

(Der *Infinitiv* iſt *kein* eigner Modus, ſondern er iſt der Stamm aller übrigen Theile des Verbums, und enthält den Prädicatsbegriff des Verbums unter der Form der Bewegung (der Zeit) *im Allgemeinen*, ohne Perſon, und ohne den beſtimmten Charakter der Möglichkeit, Wirklichkeit und Nothwendigkeit. Er iſt dem Subſtantiv am nächſten verwandt, und kann durch den vorgeſetzten Artikel ſogleich zum Subſtantive erhoben werden).

B) Bezeichnet das Verbum *den logiſchen Cauſalzuſammenhang* (das innere Verhältniſs) *zwiſchen Subject und Prädicat;*

a) indem es das Subject, in Hinſicht auf das ihm beigelegte Prädicat, im Verhältniſſe mit einem andern auſser ihm vorhandenen Subjecte entweder *als handelnd (Activum)*, oder als *empfangend (Paſſivum)* darſtellt; *verbum tranſitivum;*

b) indem es das Subject, nach dem ihm beigelegten Attribute, oder nach dem an ihm bezeichneten Zuſtande, ohne Beziehung auf ein anderes auſser ihm befindliches Sub-

Subject dargestellt, *verbum intransitivum* oder *neutrum;* (ich liege, ich sitze etc.)

c) indem es das Subject, nach dem ihm beigelegten Prädicate, *als auf sich selbst wirkend* darstellt; *verbum reciprocum* (z. B. ich habe *mich* vertheidigt; er hat *sich* gelegt).

d) indem es das Subject, dem das Prädicat beigelegt wird, als ein *bestimmtes Individuum* genau bezeichnet; *verbum personale;*

e) indem es das Subject in der Darstellung als *unbekannt* und *unbestimmt* charakterisirt, wo das Ich und Du in der Bezeichnung hinwegfallen, und blos das *Es* und *Man* der dritten Person des Singularis übrig bleibt; *verbum impersonale;* (es schneit).

C) Bezeichnet das Verbum die *Form der Bewegung des Subjects* (des Handelns und Empfangens), d. i. *die Zeit*, mit Bestimmtheit (und zwar vorzugsweise vor dem Adjective, und genauer als das Particip etc.).

a) als Form für den *dauernden* Zustand des Subjects; Form *der Gegenwart;*

b) als Form für den *vollendeten* Zustand des Subjects; Form *der Vergangenheit;*

c) als Form für den *beginnenden* Zustand des Subjects; Form *der Zukunft.*

Nur

Nur diese drei *tempora absoluta* ergeben sich aus der philosophischen Sprachlehre; die *tempora relativa*, d. i. diejenigen Zeitverhältnisse der Zustände, deren Platz in der Zeitreihe durch die Rücksicht auf andere Zustände bestimmt ist, können *in jeder existirenden Sprache* nur *empirisch* kennen gelernt werden. Die *teutsche* Sprache hat nur *ein* Tempus, das *Präsens*, für die Bezeichnung der *Gegenwart; drei* Tempora, das *Imperfectum*, *Perfectum* und *Plusquamperfectum*, für die genaue Bezeichnung der *Vergangenheit*, als *zunächst*, *bestimmt*, und *längst* vergangen; und *zwei* Tempora für die Bezeichnung der *Zukunft*, das *Futurum simplex*, und das *Futurum exactum*, welches die zukünftige Zeit darstellt, als wäre sie *bereits vergangen*, d. i. einen Zustand, oder eine Handlung, als künftig und vergangen *zugleich*. —

(Das Particip ist kein eigner Modus des Verbum, sondern *eine eigene attributive* Sprachform, die aber vom Verbum abgeleitet wird).

Die Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat kann aber in Hinsicht auf die *Modos* des Indicativs und Conjunctivs, und in Hinsicht auf die *Zeit* (die Tempora) durch *Umschreibung* theils mannigfaltiger, theils genauer angegeben werden, wozu man gewisse Verba gebraucht. Den *Modus* umschreiben: *können*, *mögen*, *wollen*, *dürfen*, *sollen*, *müssen*. Das *Tempus* wird umschrieben durch die drei verba auxiliaria: *seyn*, *werden*, *haben*.

 Unter

(Unter den *abgeleiteten* Verbis bezeichnen einige *gewiſſe Nebenumſtände* an dem dargeſtellten Gegenſtande: 1) das *Factitivum* bezeichnet eine Handlung oder einen Zuſtand an dem leidenden Gegenſtande (einſchläfern, räuchern etc.); 2) das *Iterativum* oder *Frequentativum* bezeichnet die Wiederholung einer Handlung (flattern, betteln etc.); 3) das *Imitativum* bezeichnet die Nachahmung einer Handlung (kindern etc.); 4) das *Intenſivum* bezeichnet den höhern Grad, nach welchem das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird (herrſchen, ſchnarrchen etc.); 5) das *Diminutivum* bezeichnet den niedern Grad, nach welchem das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird (lächeln, kränkeln etc.); 6) das *Deſiderativum* bezeichnet das Verlangen nach dem Zuſtande oder der Handlung, die im Prädicate bezeichnet wird (ſchläfern etc.).

Die *Conjugation* (oder die Flexion des Verbum) iſt *einfach*, wenn zur Veränderung des Wortes kein Hülfswort nöthig iſt; *umſchreibend* (periphraſtica) aber, wenn dies nöthig iſt. In der teutſchen Sprache gehören blos das Präſens und Imperfect im Indicativ, Conjunctiv und Infinitiv, und der Imperativ zur einfachen Conjugation; das Perfectum, Plusquamperfectum, die beiden Futura und das ganze Paſſivum werden durch die Hülfswörter: ſeyn, werden und haben, gebildet. — Die Conjugation heiſst *regelmäſsig*, wenn in derſelben, bei den angehängten Biegungslauten, der Stammlaut unverändert bleibt; *unregelmäſsig*, wenn der Stammlaut durch die Biegung verändert wird. Dies letztere geſchieht bei einigen teutſchen Verbis nur in einigen Temporibus. Da die Con-

Conjugation, ſo wie die Declination, in einem Zeitalter ſich bildete, wo der *Zufall* an der äuſsern Form der Sprache den weſentlichſten Antheil hatte; ſo darf es nicht befremden, wenn ſich noch ſo viele Zeitwörter finden, die *unregelmäſsig* flectirt werden. Die Ausgleichung derſelben mit der regelmäſsigen Norm der Conjugation (die am bequemſten an dem Verbum: *loben*, verſinnlicht wird), iſt itzt, bei dem allgemeinen Gebrauche der unregelmäſsigen Conjugation, nicht *zu erwarten*, und ſelbſt nicht *zu wünſchen*, weil die Sprache dadurch viel an Wohlklang und Mannigfaltigkeit, inwieſern dieſe von der Abwechslung der Formen der Conjugation abhängen, verlieren würde *).

28.

h) *Das Particip.*

Das Particip iſt diejenige attributive Sprachform, nach welcher, durch das beigelegte Prädicat, das Subject entweder *als thätig*, oder *als empfangend* erſcheint. Das Particip iſt aber nichts anders, als *ein vom Verbo abgeleitetes Adjectiv.* Da es nun für dieſe attributive Bezeichnung nur *zwei* Modifikationen gibt, unter wel-

 chen

*) Die völlige Ausführung der Conjugation der *Hülfswörter* und des Verbum *loben*, ſo wie die Angabe der im Teutſchen *unregelmäſsigen* Verborum findet man in *meiner teutſchen Sprache für Bürgerſchulen*, S. 111 — 129.

chen das Subject erscheinen kann, nämlich als wirkend, und als empfangend; so kann es auch nur eine *zweifache* Gattung von Participien geben, (das Particip der *ersten* und der *zweiten* Art), wovon die erstere in der Darstellung jedesmal das Verhältnifs des Attributs *activ*, die zweite *passiv* bezeichnet. Da jedes Particip *Bewegung* ausdrückt; so schliefst es auch den Nebenbegriff der *Zeit* (das Zeichen seiner Abstammung vom Verbum) in sich ein, weil jede Bewegung nur unter der Form der Zeit erscheint. — Die Participia gelten theils als *Adverbia*, (z. B. der *wachend* träumende Mensch; ich fand ihn *sitzend*); theils als *Adjectiva* (der *tröstende* Freund); theils als *Substantiva* (der Liebende, der Geliebte); sie nehmen, gleich den Adjectivis und Adverbiis, die *Steigerung* an. — So energisch auch an sich die Form des Particips in ihrem Gebrauche ist; so mufs sie doch den Styl nie schwerfällig machen.

29.

i) *Das Adverbium.*

Für den Fall, dafs die drei attributiven Sprachformen, das Adjectiv, Verbum und Particip, nicht zur erschöpfenden Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat ausreichen, tritt die Function des Adverbiums ein, *wodurch das Prädicat* in seinem Verhältnisse zum Subjecte *näher modificirt wird.* Da nun durch das Adverbium nichts in dem Subjects-

jectsbegriffe verändert, sondern blos der Prädicatsbegriff modificirt wird; so ist die Form desselben attributiv. Auch tritt das Adverbium nie in den stylistischen Zusammenhang, sobald die drei ersten attributiven Sprachformen für die Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Subject und Prädicat ausreichen. Seine Bestimmung ist daher: die nähere Bezeichnung *des Zufälligen am Prädicate*, weshalb es einen *Nebenbegriff*, ein subordinirtes Merkmal ausdrückt. Das Zufällige am Prädicate kann aber entweder eine nähere Modifikation der im Prädicate ausgesagten *Beschaffenheit* des Subjects seyn, (dann ist es das *adverbium qualitatis*); oder es bezeichnet die *Umstände und Verhältnisse*, unter welchen das Prädicat dem Subjecte beigelegt wird (dann ist es das *adverbium circumstantiae*).

Das *Beschaffenheitswort* bezeichnet das Zufällige *am dargestellten Subjecte* (z. B. die Gegend ist *himmlisch* schön — Fritz tanzt *affectirt* — Er hob mich *mächtig*), und kann *nie flectirt*, aber in den meisten Fällen *gesteigert* werden; das *Umstandswort* hingegen bezeichnet das Zufällige *ausserhalb des dargestellten Subjects*. Durch dasselbe wird die *Zeit* (heute, gestern, früh etc.), die *Dauer* (stets, noch, immer etc.), der *Ort* (hier, da, weit, fern, oben, vorn etc.), der *Umfang* (viel, wenig, allein, zugleich), die *Vergleichung* (eben, als, wie, desto, so etc.), die *Bejahung*, *Verneinung* und der *Zweifel* (ja, nein, nicht, vielleicht, schlechterdings, warum), der *Grad* (fast, kaum, ungemein, besonders,

sehr

sehr, ganz), und die *Zahl* (einmal, je, irgend) bezeichnet.

30.

k) *Die Conjunction.*

Um die einzelnen Urtheile unter sich und zu grösern stylistischen Ganzen (zu Schlüssen, Perioden und ganzen Reden) zu verbinden, *muss es einen besondern Redetheil* geben, der weder unmittelbar zu den Sprachformen für die Bezeichnung des Subjectsbegriffs, noch unmittelbar zu den attributiven Sprachformen gehört; dieser Redetheil ist die *Conjunction.* Sie ist das versinnlichende Zeichen der *Succession in den Begriffen*, und das *logische* Band ihrer Verknüpfung, weil das Verhältniss der Sätze gegen einander, nach dem Charakter ihrer *Allgemeinheit*, *Subordination* und *Coordination*, blos durch die Logik bestimmt werden kann. Soll nun der empirische Gebrauch der Conjunction von festen, logischen Gesetzen abhängen; so erhalten die Conjunctionen auch gewöhnlich die *Benennung* der Sätze selbst, deren *innere* Oekonomie entweder durch sie bestimmt, oder deren *äusseres* Verhältniss zu andern vorhergehenden und folgenden Sätzen und Perioden dadurch festgesetzt wird. Sie heissen daher *continuative*, wenn durch sie zwei Subjecte zu einem gemeinschaftlichen Prädicate vereinigt werden; *consecutive*, wenn sie den Zusammenhang eines folgenden Satzes mit einem vorherge-

gehenden sinnlich bezeichnen; *causale*, wenn durch sie die verbundenen Sätze gegenseitig wie Ursache und Wirkung erscheinen; *comparative*, wenn durch sie das Prädicat in dem Satze dem einen oder dem andern Subjecte vergleichungs- oder vorzugsweise beigelegt wird; *adversative*, wenn durch sie die Prädicate, welche man dem Subjecte in den Sätzen beilegt, einander entgegengesetzt werden; *exclusive*, wenn das Prädicat durch die Conjunction einem einzigen Subjecte ausschliesſend beigelegt wird; *disjunctive*, wenn durch die Beilegung des einen Prädicats dem Subjecte die andern abgesprochen werden; *restrictive*, wenn das Prädicat oder Subject durch eine beigesetzte Conjunction eingeschränkt wird; *conditionale*, wenn das Verhältniſs zwischen Subject und Prädicat nur unter einer Voraussetzung angenommen wird; u. s. w.

31.

Die Interjection.

Die Interjection kann nur uneigentlich als Redetheil aufgeführt werden; sie ist die wörtliche Bezeichnung der unmittelbaren Empfindung, und war bei der Entstehung der Sprache vielleicht die erste wörtliche Bezeichnungsform. Sie ist der einfache Ton der Freude, des Schmerzes etc. und verschwindet bei der Auflösung der gehabten Empfindung in deutliche Begriffe, und bei der höhern Civilisation allmäh-

mählig aus der bessern Conversation und aus dem genauern stylistischen Zusammenhange.

32.

2) *Der Syntax.*

Der Syntax ist diejenige *grammatische Wissenschaft*, *welche die Regeln für die Verbindung der Redetheile zu gröſsern stylistischen Ganzen* (zu Sätzen, Perioden und ganzen Reden) *enthält.* Man kann zwischen dem *höhern* und *niedern* Syntaxe unterscheiden:

a) Der *höhere* Syntax gründet sich auf die *apriorische* Deduction der Redetheile aus dem Verhältnisse der Vorstellung zur Darstellung, und bestimmt die *aus der Logik* resultirende Verbindung der Redetheile nach ihrem innern nothwendigen Zusammenhange.

b) Der *niedere* Syntax hingegen enthält die *blos empirisch* zu erlernende Verbindung und Zusammensetzung der Redetheile *nach dem in einer existirenden Sprache vorhandenen Sprachgebrauche.*

Beide müssen in der Theorie, wie in der Praxis, verbunden werden.

33.

33.

a) *Die Rectionslehre.*

Die Rectionslehre enthält die *systematisch geordnete Darstellung der* ***unmittelbaren*** *empirischen Verbindung der einzelnen Redetheile unter sich, nach ihrer Veränderung durch sich selbst, und nach ihrer gegenseitigen Abhängigkeit.* Die Rection ist nämlich diejenige empirische Verbindung der Wörter einer Sprache, nach welcher das eine Wort die Ursache der Form des andern wird. Dasjenige Wort heifst *regierend*, welches die Form des andern bestimmt; dasjenige Wort aber, dessen Form durch ein anderes bestimmt wird, heifst *regiert.* — In der ganzen Rectionslehre ist nichts apriorisches, als *der* Begriff: *dafs die einzelnen Redetheile durch sich selbst verändert, und dadurch von einander gegenseitig abhängig werden.* Das *Wie?* dieser Veränderung und Abweichung ist in jeder existirenden Sprache unendlich verschieden, und die *Regeln* dafür können nur in dem Zeitalter der höhern Reife einer solchen Sprache, nach genauer Umschliessung des ganzen empirischen Gebietes derselben, mithin nach Erforschung des *Geistes* einer Sprache und des daraus resultirenden *Sprachgebrauches*, aufgefunden und systematisch geordnet werden.

34.

b) *Die Constructionslehre.*

Die Constructionslehre enthält die *systematische Darstellung der mittelbaren empirischen Verbindung der einzelnen Redetheile zu ganzen Perioden und zusammenhängenden Reden.* Obgleich das *innere* und *nothwendige* Verhältniſs der Redetheile gegen einander, *wie* nämlich die allgemeinen, besondern und individuellen Urtheile, die allgemeinen, subordinirten und coordinirten Sätze gebildet und mit einander in Verbindung gebracht werden, nur *logisch* festgesetzt werden kann; so fand doch schon in jeder lebenden Sprache, noch ehe sie unter den Einfluſs der Logik gebracht werden konnte, eine Construction statt, die ihr *eigenthümlich* ist, die aus ihrem wesentlichen Geiste und Charakter selbst hervorgehet, und die blos *empirisch* erlernt werden kann. Das Verworrene, Zweideutige und Ungeordnete in dieser empirisch zu erlernenden Constructionslehre kann und muſs nun in der Folge, unter dem Einflusse *logischer Principien*, gehoben, und logische Einheit und Symmetrie in den Periodenbau, inwiefern dieser von der logischen Aufeinanderfolge der Begriffe abhängt, gebracht werden; aber die Logik kann doch den eigenthümlichen, oft selbst im Nationalcharakter eines Volkes, begründeten, Periodenbau einer existirenden Sprache nicht völlig umformen, und nur daraus läſst es sich erklären, wie sehr verschieden der Periodenbau in der *griechischen*, *lateinischen*,

schen, *teutschen*, *französischen*, *englischen etc.* Sprache von einander seyn kann, obgleich die empirische Form aller dieser Sprachen unter dem Einfluße der philosophischen Sprachlehre eine in sich vollendete Gestalt erhalten hat.

(In Beziehung auf die *teutsche* Sprache hat *Roth* in seiner *systematischen Sprachlehre* die Rections- und Constructionslehre mit dem meisten philosophischen Geiste behandelt).

35.

3) *Die Interpunctionslehre.*

Die Interpunction besteht in der *Fertigkeit des Gebrauches gewisser Zeichen, die zwischen einzelne Wörter, ganze Sätze und vollständige Gedankenreihen* (Perioden) *gesetzt werden, um durch eine sinnliche Bezeichnung das zu verbinden, was dem Sinne nach zusammengehört, und das zu trennen; was den Begriffen nach selbst von einander getrennt ist.* Die Interpunction hängt, in *dieser* Beziehung, von der logischen Geltung und Verbindung der Begriffe ab, und richtet sich nach dem im *höhern* Syntaxe begründeten philosophisch-empirischen Periodenbaue. Einige *blos grammatische und orthographische Zeichen* werden als Anhang zu derselben aufgestellt.

(Die Interpunctionslehre, die freilich das Alterthum gar nicht kannte, ist unter allen einzelnen Theilen der Grammatik bisher zu sehr vernach-

lässigt

lässigt worden, woraus man sich das Willkührliche und Schwankende in derselben, selbst bei den vorzüglichsten Schriftstellern, erklären muss. Und doch ist sie für das *richtige Denken* und *Auffassen des Sinnes* eine eben so grosse Erleichterung, wie sie *für das gute Lesen und die Declamation* unentbehrlich ist.

Heynatz, Lehre von der Interpunction, Berl. 1782. — *Maass, Rhetorik, S.* 142 *ff.* — *Pölitz, Kurze Theorie der Interpunction nach logischen Grundsätzen*, Leipz. 1801. — *Dessen Elementarbuch des Wissenswürdigsten etc. S.* 171 *ff.*, wo man auch die weitere Ausführung der Beispiele für die folgenden Grundsätze der Interpunction vergleichen kann).

36.

Fortsetzung.

Der *Punct* ist das wichtigste Interpunctionszeichen, und steht, weil er die Beendigung und den Schluss einer Gedankenreihe bezeichnet, jedesmal *am Ende einer Periode*, sie mag nun einen allgemeinen, oder subordinirten, oder coordinirten Satz ausführen. Da der Umfang der Darstellung des Satzes von der Logik abhängt; so kann auch der Gebrauch des Puncts nur dadurch bestimmt werden.

Das *Kolon* gebraucht man, um einen darauf folgenden Hauptsatz anzukündigen, (z. B. Beantwortung der Frage: warum so wenige Menschen mit ihrem Schicksale zufrieden sind); um

um die anzuführende Rede eines Andern von dem, was vorhergehet, zu unterscheiden, (Gott sprach: es werde Licht); um in einer längern Periode den Schluss mehrerer Vordersätze vor dem Eintritte des Nachsatzes zu bezeichnen; *bisweilen* auch, um die Aufmerksamkeit bestimmt auf ein gewisses Hauptwort in der Periode hinzuleiten, wo es unmittelbar vor demselben steht.

Der bisher so willkührliche Gebrauch des *Semikolons* sollte, zum Unterschiede von Kolon und Komma, zwischen welchen es in der Mitte steht, dahin fixirt werden, dass es, seiner *Hauptbestimmung* nach, jedesmal *zwischen eigentlichen Vorder- und Nachsätzen*, die Nachsätze mögen nun absolute oder relative seyn, stehen sollte. Nachsätze sind aber solche, welche entweder unmittelbar oder mittelbar von dem Vordersatze so abhängen, dass entweder derselbe ohne den Nachsatz nicht ganz verstanden, oder dessen Sinn nicht völlig erschöpft werden könnte. In den *absoluten* Nachsätzen *muss* etwas folgen, weil der Sinn des Vordersatzes erst dadurch Zusammenhang und Schluss bekommt; durch die *relativen* Nachsätze aber wird irgend eine Modifikation der im Vordersatze enthaltenen Begriffe näher angegeben. — Das Semikolon stehet also in *hypothetischen* Säzzen, (wenn du mich lieb hast; *so* thue etc.); in *disjunctiven* Sätzen, sobald die eine Conjunction am *Anfange* des Vordersatzes, und die andere am Anfange des Nachsatzes steht, (*entweder* du bezahlst mich; *oder* ich verklage dich); in

in absolut *comparativen* Sätzen, wo Bild und Gegenbild sich im Vorder- und Nachsatze entsprechen, (*gleichwie —; so etc.*); in *causalen* Sätzen (*weil* du mir ergeben bist; *so* will ich dir diesen Fehler verzeihen); in *adversativen* Sätzen (er hat mich *nicht nur* betrogeu; *sondern* auch verleumdet); in *consecutiven* Sätzen (wirst du mich bezahlen; so sollst du deine Quittung zurück erhalten); in *conclusiven* Säzzen (sind alle Menschen fehlerhaft; *so* bist du es auch); in *conditionalen* Sätzen (*inwiefern* du gerechte Sache hast; *insofern* will ich dich vertheidigen), in *concessiven* Sätzen (ob es gleich deine Pflicht war, dies zu thun; *so* sollst du doch dafür belohnt werden); in *illativen* Säzzen (er ist mein Freund; *deshalb* verzeihe ich ihm); wenn *zwei* oder *mehrere* Vordersätze auf einander folgen, auf welche sich *nur ein* Nachsatz bezieht; oder wenn *auf einen* Vordersatz sich *zwei* oder *mehrere* Nachsätze beziehen; und zwischen *mehrern* Vordersätzen und *mehrern* Nachsätzen. Bisweilen steht das Semikolon auch an der Stelle eines *Fragezeichens* oder *Ausrufungszeichens*, wenn mehrere derselben auf einander folgen sollten *).

Das *Komma* steht **) nach jedem Begriffe, der in dem folgenden Satze näher angegeben wird;

---

*) Beyspiele dazu in *meiner teutschen Sprache für Bürgerschulen*, S. 190 *ff*.

**) Beispiele dazu, *ebendaselbst* S. 187 *ff*.

wird; nach jedem Satze, der ein eignes, seinen Sinn bestimmendes, Verbum in sich hat; da, wo die Conjunction *und* wegfällt, wenn sie zwei Prädicate verbinden sollte, die zu Einem Subjecte gehören; vor und nach jedem eingeschobenen Satze, und selbst dann, wenn in dem eingeschobenen Satze wieder neue eingeschobene Sätze vorkommen; übrigens nie vor der Conjunction *und*, als wenn zwei verschiedenartige Begriffe durch diese Conjunction verbunden, und mehrere nicht wesentliche Theile einer längern Rede an einander gereihet werden; in der Regel *nie* zwischen den Hülfswörtern *(haben, seyn, werden)* und den mit ihnen construirten Verbis, sondern nur dann, wenn *mehrere* Verba auf sie bezogen werden, die unter sich nicht durch *und* verbunden sind; vor *erklärenden* Sätzen, die darauf folgen; in Sätzen, wo *mehrere* Subjecte mit dem darauf folgenden Verbum verbunden werden; in *vergleichenden* Sätzen, wo man durch das Komma die verglichenen Subjecte von einander trennt; in *Anreden*, wo die Person, welche man anredet; in den Zusammenhang der Rede eingeschoben wird, in Sätzen, wo man, der Verstärkung oder einer andern Rücksicht wegen, den einen Begriff wiederholt; und in Sätzen, wo Begriffe, die *gesteigert* werden, von einander getrennt werden sollen, (z. B. Noch immer sind wir nicht so rein, so gut, so vollkommen, als wir seyn sollten und könnten).

Das *Einschliessungszeichen (Parenthese)* steht *); wenn man in den stylistischen Zusammenhang einen ganz fremdartigen Begriff, nach einer eignen und von dem übrigen Periodenbaue verschiedenen Stellung und Construction, in die Mitte setzt; wenn der eingeschobene Satz nur die Verständlichkeit eines vorhergehenden Begriffs befördert, übrigens aus dem stylistischen Contexte wegbleiben könnte. Als blosses Zeichen steht die Parenthese, wenn man durch Einschluss ein Wort oder einen Kunstausdruck verteutscht oder näher erläutert z. B. *Augsburg* (Augusta Vindelicorum). Sind *in* der Parenthese selbst Interpunctionszeichen nöthig; so richten sie sich nach den Regeln, wornach überhaupt die Sätze, welche sie ausdrücken, interpungirt werden. — Wenn die Gedanken in der Parenthese den vorhergéhenden Satz erläutern; so stehet das Zeichen, welches zu diesem Satze gehört, erst *hinter* der Parenthese, und schliesst auch diese zugleich.

Der *Gedankenstrich* **) stehet in der *Mitte* zwischen mehrern Perioden, wenn man mit der folgenden Periode zwar keinen neuen Absatz anfangen, dieselbe aber doch von der vorhergehenden trennen will, um zu zeigen, dass sie nicht unmittelbar von derselben abhängt, vor

---

*) Beispiele *daselbst S. 194 ff.*

**) *Daselbst S. 196 f.*

vor und *nach* einem eingeschobenen Satze, wenn man denselben besonders bemerkbar vor der übrigen Gedankenreihe ausheben und darstellen will; wenn man *mitten in einer Periode* im Sprechen und Lesen, um das Künftige desto mehr zu bezeichnen, Halt macht. *Als blosses Zeichen* stehet der Gedankenstrich, wenn man entweder damit andeuten will, dass etwas weggelassen worden ist; oder wenn man in Aufschriften und Eintheilungen verwandte Begriffe von einander trennen will.

Die *logischen Eintheilungszeichen*, um nämlich das Verhältniss eines Thema, nach seiner Durchführung als *Partition* oder als *Division*, in seinen Untertheilen zu bezeichnen und zu versinnlichen, sind entweder *Buchstaben* oder *Zahlen*, die man durch *Hereinrücken* der Zeilen, in Hinsicht auf die Verhältnisse der Subordination oder Coordination in den dargestelten Begriffen, besonders kenntlich zu machen sucht.

Das *Tonzeichen*, im Schreiben durch einen Strich, in Druckschriften durch andere Lettern ausgedrückt, bezeichnet den *declamatorischen* Accent, und charakterisirt diejenigen Wörter oder Sätze, welche im Lesen besonders hervorgehoben werden müssen.

Das *Ausrufungszeichen* steht nach Sätzen, in denen ein *Imperativ isolirt* vorkommt; oder die einen *Wunsch*, eine *Verwunderung*, ein *Entsetzen* bezeichnen; oder nach isolirten *In-*

terjectionen. Am Schlusse einer Periode gilt es als Punct.

Das *Fragezeichen* steht nach *directen* (sowohl positiven, als negativen) Fragen; nach *indirecten* Fragen, wenn sie Sätze schliefsen. Am Schlusse einer Periode gilt es als Punct.

Beide Zeichen, das Ausrufungs- und Fragezeichen, werden, wenn mehrere derselben auf einander folgen sollten, durch Semikola in der Mitte, nie aber am Schlusse der Rede compensirt; die *Verdoppelung* beider darf nie ohne Noth geschehen.

Die übrigen blos *grammatisch-orthographischen* Zeichen sind: das *Theilungszeichen* (der Mensch ist ein vernünftig-sinnliches Wesen); das *Anführungszeichen* („ “); das *Abkürzungszeichen* (’); das *Zeichen der abgebrochenen Rede* (– – –); das *Ergänzungszeichen* (etc. etc.); das *Fortweisungszeichen* (f. ff.); die puncta diaereseos (Phaëton); die *tachygraphischen Zeichen und Abbreviaturen* (N. T. — D. — M. —); das *Abschnittszeichen* (§§), und das *Anmerkungszeichen* (*) †)). —

57.

4) *Die Synonymik.*

Synonymen sind nicht gleichbedeutende, sondern *sinnverwandte* Wörter, d. h. solche, *welche*

che verschiedene Bedeutungen haben, wo aber diese Bedeutungen einander so ähnlich sind, daſs ihre Verschiedenheit nicht leicht zu bemerken ist. Nur aus der *empirischen* Sprachbildung, die nicht das Werk des gereiften Verstandes, sondern des Zufalls war, läſst es sich erklären, warum sich in den existirenden Sprachen mehrere Wörter finden, die zur Bezeichnung eines und desselben Gegenstandes dienen, und die selbst in den Zeiten der höhern Sprachreife sich erhielten, weil man einmal an sie gewöhnt war. Die Synonymen müssen also in jeder existirenden Sprache durch Uebung und Bekanntschaft mit dem Geiste der Sprache selbst erlernt werden; um aber sie genauer kennen zu lernen, muſs man auf die *Logik*, und zwar auf die Lehre von der *Subordination* und *Coordination* der Begriffe Rücksicht nehmen. Soll nämlich über die Synonymen entschieden werden; so muſs man sich den Unterschied zwischen *Gattungs- und Artbegriffen* (genus und species), zwischen *subordinirten und coordinirten* Begriffen, und die Lehre von der *Eintheilung* der Begriffe vergegenwärtigen. Die Synonymen können keine nomina propria, sie müssen appellativa seyn; die Begriffe, die sie bezeichnen, müssen in *gemeinschaftlichen Merkmalen* übereinkommen, und je gröſser dieses Uebereintreffen ist, desto ähnlicher werden die Bedeutungen der Wörter seyn, die sie bezeichnen. Sie werden daher am ähnlichsten seyn, wenn sie den *nächsten* höhern Begriff mit einander gemein haben. Haben sie aber nur einen *entferntern* höhern Begriff mit einander gemein; so wird ihr Unterschied leich-

 ter

ter zu bemerken seyn. Uebrigens eignen sich sowohl *coordinirte*, als *subordinirte* Begriffe zu Synonymen, da auch die letztern einen *nächsten* höhern Begriff mit einander gemein haben können, nur mit dem Unterschiede, dass, bei den *subordinirten* Begriffen, in dem einen nur der Hauptbegriff, ohne irgend einen Nebenbegriff, bei den *coordinirten* hingegen der Hauptbegriff in beiden mit einem besondern Nebenbegriffe enthalten ist.

Nächstdem kommt alles bei den Synonymen auf die *Zergliederung* der Begriffe, und auf die Erforschung *der Wörterfamilien durch Etymologie* an; denn oft kann ein Wort mit mehrern Wörterfamilien verwandt seyn, wenn es mehrere Bedeutungen hat, wo es nach der einen Bedeutung an diese, nach der andern an eine andere Wörterfamilie grenzt. Nur muss die *Etymologie*, welche zunächst den *Wörterbüchern* angehört, nicht zu weit getrieben werden; auch muss man den *Sprachgebrauch* berücksichtigen, der, sobald er von den *Klassikern* der Nation ausgeht, sicherer führt, als Etymologie und Analogie.

(Die vollständige *Literatur* der Synonymik in *meiner Sprachkunde* S. 131 — 144. Außer *Gottsched*, *Stosch*, *Heynatz*, *Vollbeding* — das Meisterwerk von *J. A. Eberhard*, *Versuch einer allgemeinen teutschen Synonymik*, 6 *Theile*, Halle 1795 ff.; und der Auszug daraus: *Synonymisches Handwörterbuch der teutschen Sprache*, Halle 1802.)

38.

5) *Die Orthographie.*

Die Darſtellung in Worten iſt entweder *mündlich* oder *ſchriftlich;* die erſte Art der Darſtellung umſchlieſst das *Hörbare*, die zweite das *Sichtbare.* Die *Schriftzeichen* ſind daher die *ſchriftliche Darſtellung unſerer in Worten ausgedrückten Begriffe.* Die Erſindung dieſer Zeichen (anfangs Hieroglyphen-, dann Buchſtabenſchrift) war ganz willkührlich; deshalb beruht, *auſser dem Begriffe der ſchriftlichen Darſtellung*, die Orthographie ganz auf *empiriſchen* Zeichen, und kann blos durch Uebung erlernt und angewandt werden. Ob nun gleich dieſe Zeichen gewöhnlich in einem Zeitalter erfunden werden, in welchem die Sprache, die dadurch dargeſtellt werden ſoll, noch nicht zu einer höhern Ausbildung und Reife gelangt iſt; ſo ründet ſich doch allmählig *die ganze Summe dieſer willkührlichen Zeichen* bei einem Volke *zu einem in ſich abgeſchloſſenen und zuſammenhängenden Ganzen, durch welches die Summe menſchlicher Vorſtellungen ſo deutlich und erſchöpfend ſichtbar dargeſtellt werden kann, daſs, vermittelſt dieſer ſchriftlichen Darſtellung, in dem, der dieſe Sprache nach ihrer empiriſchen Geltung verſteht, dieſelben Vorſtellungen erzeugt werden, welche der Darſtellende durch dieſelben ausdrücken wollte.* Die Anweiſung zu dem richtigen, und dem Zeitalter der höhern Reife einer ausgebildeten Sprache angemeſſenen, Gebrauche dieſer Zeichen für die ſichtbare Darſtel-

stellung enthält derjenige Theil der *empirischen* Grammatik, welchen wir *Orthographie* nennen.

Das teutsche Alphabet ist aus dem lateinischen hervorgegangen, obgleich die teutsche Sprache eine *ursprüngliche* ist. Schon daher, noch mehr aber daraus, dass unsre Sprache, mithin auch unsre Orthographie, sich nur langsam ausbildete, läst sich erklären, warum unsere Buchstabenschrift theils *Mangel*, theils *Ueberfluss* hat. Dessenungeachtet hängt es nicht von dem einzelnen Schriftsteller ab, sie zu verändern, oder auch, nach seiner Meinung, zu vervollkommnen; vielmehr überzeugen wir uns empirisch davon, dass unsre Orthographie, aller ihrer Unvollkommenheiten ungeachtet, dennoch hinreiche, *das Hochteutsche in einem in sich abgeschlossenen Systeme von Zeichen sichtbar darzustellen.*

Die Angabe der *besondern* orthographischen Regeln (die sich in jeder guten empirischen Grammatik finden) lassen sich am besten durch *Lesen* und *Uebung* erlernen; die *allgemeinen Regeln* der Orthographie dürften sich aber auf folgende zurückführen lassen:

1) *Schreibe, wie du nach dem Hochteutschen aussprichst.* Wenn das Hochteutsche die eigentliche Büchersprache ist; so muss sich auch die Aussprache und die Orthographie darnach richten. So wie sich das Hochteutsche aller Provinzialismen enthalten muss; so müssen auch alle provinzielle Fehler in der Aussprache — und

und folglich ebenfalls in der Orthographie vermieden werden.

2) Sobald die Aussprache etwas unentschieden läſst; *so schreibe, wie es die nächste Abstammung des Wortes verlangt.*

3) Reichen aber weder Aussprache, noch Rücksicht auf die nächste Abstammung für die richtige Orthographie aus; *so folge dem allgemein angenommenen Gebrauche im Schreiben.* So wie es einen Sprachgebrauch gibt, dessen letzte Begründung nicht philosophisch erwiesen, sondern der nur empirisch erlernt werden kann; so gibt es auch einen *Schreibegebrauch,* der durch die Klassiker der Nation festgehalten wird, und für die Orthographie eben so viel gilt, wie der Sprachgebrauch für die Darstellung durch Sprache überhaupt, und für die Aussprache insbesondere. Von diesem durch die besten Schriftsteller einmal festgesetzten und festgehaltenen Schreibegebrauche darf der einzelne Gelehrte nicht abweichen, wenn er sich nicht dem Verdachte der Unwissenheit, oder des Eigensinns und der Laune aussetzen will*).

4) *Gebrauche bei allen fremden, in die teutsche Sprache aufgenommenen, Wörtern teutsche Buch-*

---

*) Ein vollständiges Verzeichniſs *ähnlich und gleichlautender Wörter* findet sich in *meiner teutschen Sprache für Bürgerschulen, S. 162 ff.*; und eine Uebersicht und Erklärung der meisten in der teutschen Sprache vorkommenden *ausländischen* Wörter, *ebendaselbst S. 297 ff.*

Buchstaben. Nur bei ganzen, aus fremden Sprachen entlehnten, Stellen oder eigenthümlichen Redensarten behält man die fremden Schriftzeichen bei.

5) *Schreibe diejenigen fremden, in die teutsche Sprache aufgenommenen Wörter,* ***welche ihre ursprüngliche fremde Form behalten haben,*** *mit den Buchstaben, die ihnen in der Sprache eigen sind, aus welcher sie stammen.* (z. B. Philosophie, und nicht: Filosofie etc.)

6) *Folge den versuchten Verbesserungen geachteter Schriftsteller in der Orthographie nur vorsichtig und allmählig nach,* weil so manche in neuern Zeiten versuchte und vorgeschlagene Veränderung und Verbesserung nicht allgemeine Gültigkeit erlangt hat und wieder antiquirt worden ist. (Nur das y, ausser höchstens im Verbo: *seyn,* sollte, als ganz Unteutsch, von uns weggeworfen werden).

(Die vollständige *Literatur* der teutschen Schriften über Orthographie in *meiner Sprachkunde, S. 337 ff.* Hier verdienen folgende empfohlen zu werden:

Roth, Anfangsgründe der teutschen Orthographie, Giessen, 1803.

Adelung, vollständige Anweisung zur teutschen Orthographie, 2 *Th.* N. A. Leipzig 1790.

Heynatz, Handbuch zu richtiger Verfertigung etc. 6ste Aufl. S. 44 ff., wo sich auch S. 163—420 ein orthogr. *Wörterbuch* findet.

39.

6) *Die Prosodie.*

Die Prosodie ist die systematisch geordnete Darstellung des in der Sprache empirisch festgesetzten und angenommenen Sylbenmaases. Die Länge und Kürze der Sylben ist in keiner Sprache a priori festzusetzen; sie ist das Werk des Zufalls, und geht aus den frühern Perioden der Sprachbildung in die spätern über. Sie hat ihren entschiedenen Einfluss auf den ganzen *äussern* Charakter der Poësie bei einem Volke, und inwiefern die Prosodie aller *abendländischen neuern* Sprachen nicht von der Quantität der Sylben, sondern zunächst *von dem Accente* ausging, hat dadurch auch die Poësie der abendländischen Völker ihren eigenthümlichen *äussern* Charakter erhalten.

Die Sprache der Griechen war *musikalisch* gebildet, und ihre Poësie reifte unter dem Einflusse des musikalischen Rhythmus, daher auch ihre Prosodie auf die *Quantität* der Sylben gegründet war. — Dagegen war die arme Sprache der germanischen Völker im Mittelalter nichts weiter, als ein Mittel der gegenseitigen *Verständigung*, und diese ward von dem *Accente* geleitet. Als nun, während des heroischen Zeitalters der Teutschen, die Dichtkunst wieder erwachte, musste sie die Sprache nehmen, wie sie dieselbe vorfand, d. h. abhängig von dem Gesetze des Accents. Für den der teutschen Sprache versagten Wohlklang der quantiti-

titirenden Sprachen fanden ihre Dichter ein Surrogat in dem *Gleichklange der Sylben*, mit denen sich die einzelnen Zeilen schlossen, (der *Reim* in seiner *ursprünglichen* Gestalt), von welchem es noch nicht evident erwiesen ist, ob er von den *Arabern* herrühre, oder eine südfranzösisch-teutsche Erfindung sey.

Der *Reim* der *damaligen* Zeiten, so viel auch durch die *Minnesänger* für ihn geschah, konnte nicht vollkommner seyn, als *die Sprache selbst* in jenem Zeitalter war. Schon war die *Accentuation* der teutschen Sprache bestimmt, als die Dichter auftraten, und daher wurden diese in Hinsicht der *Länge* und *Kürze* der Sylben durch den Accent gebunden. Wenn nämlich in *quantitirenden* Sprachen der Accent, zu Gunsten des Rhythmus, von seinem Sitze auf der Sylbe verdrängt werden kann, so dass in denselben *der Rhythmus* das Princip des Accents ist; so ist es in den *accentuirten* Sprachen umgekehrt, wo durch den *Sinn* und die Bedeutung der Sylben in den Wörtern der Sitz des Accents *unwiderruflich* bestimmt, und folglich *der Accent das Princip für den Rhythmus ist*.

Dies ist denn der Grundcharakter der *teutschen* Prosodie. In ihr sind accentuirte Sylben *lange* Sylben; accentlose Sylben sind *kurze* Sylben. Der Zeit nach füllen die ersten *zwei* Theile aus, während dass den letztern nur *ein* Theil zukommt, so dass für eine jede lange Sylbe zwei kurze, uud umgekehrt stehen können. Dem prosodischen Verhältnisse nach, erscheint die

die rhythmisch accentuirte Sylbe als *Grund*, die rhythmisch accentlose, als *Folge*. Durch die Verbindung beider in der Rede entsteht eine rhythmische Sylbenreihe. Da aber der Accent in der teutschen Sprache nur auf Sylben gelegt wird, denen die Bezeichnung und der Ausdruck des Sinnes (des Verstandes der Rede) zukommt; so hängt das Verhältniss der accentuirten und accentlosen Sylben, mithin der Rhythmus in der Sprache selbst, ganz von dem Wortverstande ab. Nie kann daher in unsrer Sprache der Wortaccent dem rhythmischen aufgeopfert werden, vielmehr hängt der letztere durchgehends von dem erstern ab. Neben den langen und kurzen Sylben stehen in der Sprache gewisse Sylben gleichsam in der Mitte, die, unter gewissen Umständen, entweder gedehnt, oder beschleunigt werden, und *mittelzeitige* heissen. *Zweizeitige* (ancipites) werden sie nur *im Allgemeinen* genannt; denn in *besondern Fällen* sind sie jedesmal *entweder lang oder kurz*.

Wenn nun in der teutschen Sprache der Rhythmus von dem Accente abhängig ist; so ist auch das *Metrum* *) (Versmaas) davon abhängig, welches in einer rhythmischen Composition aus abwechselnden Zeitfüfsen, die zu einem bestimmten Schritte verbunden sind, besteht, und dessen Umfang, wenn er nicht allzu-

*) Das *Metrum* ist für die Poësie das, was der *Numerus* für die Prosa ist. Beide sind aber von einander *wesentlich verschieden*.

zuklein ist, in Absätze und Einschnitte (*Cäsur*) getheilt und durch einen vernehmlichen Schlussfall geendiget wird. — Der Rhythmus besteht nämlich in der Abtheilung eines poëtischen Ganzen, in seine Glieder, und in dem Verhältnisse der *Hebung* und *Senkung* gegen einander. In der Musik gründet sich der Tact, und in demselben die Zeit des Auf- und Niederschlagens, auf den Rhythmus, und da man in der Poësie die gleichen Abstände der Hebungen durch einen Schlag der Hand oder des Fusses andeuten kann, so werden sie *Füße* (pedes) genannt. Dadurch unterscheidet sich die Poësie von der schwungreichsten Prosa, in welcher der vollendetste Numerus gehalten ist.

Hebung oder *Senkung*, *Steigen* oder *Fallen* in abwechselnden Verhältnissen ist also der allgemeine Charakter des Sylbenmaases. So einfach dieses Princip an sich ist; so viel Mannigfaltigkeit und Abwechslung erhält es in der Anwendung auf die Darstellung der Versfüsse. Jede Zusammensetzung mehrerer Sylben muss sich also entweder *mehr zum Falle*, oder *mehr zum Sprunge* neigen. Zum *Falle* neigt sie sich, wenn das Lange vorangeht, und das Kurze nachtönt (*Trochäus*); zum *Sprunge*, wenn das Kurze vorangehet, und das Lange nachtönt (*Jambus*). Selbst *zwei lange* Sylben neigen sich, ihrer Langsamkeit wegen, mehr zum Falle, als zum Sprunge (*Spondaeus*); *zwei kurze* Sylben hingegen neigen sich, ihrer Schnelligkeit wegen, mehr zum Sprunge, als zum Falle (*Pyrrhi-*

(Pyrrhichius), ob sie gleich in Ansehung ihrer Dauer völlig gleich sind.

(Die weitere Auseinandersetzung der *zwei-*, *drei-* und *viersylbigen* Füſse in *meiner Sprachkunde*, S. 418 *ff.*)

40.

Fortsetzung. Der Reim, und die entlehnten Sylbenmaase.

Das Wesen des *Reims*, der eine Erscheinung der jüngern abendländischen (accentuirten) Sprachen, und ein Surrogat des höhern Rhythmus der quantitirenden Sprachen ist, besteht darin: *eine Reihe von Vorstellungen so zu ordnen, daſs, mit Beobachtung gewisser Ruhepunkte, bestimmte Sylbenreihen mit solchen Ideen schlieſsen, die im Ausdrucke eine sinnlich gleiche Gestalt bekommen.* Der Reim ist also nichts anders, als das Zusammentreffen zweier verschiedenen Vorstellungen in zwei gleichklingenden Wörtern, und *reimen* heiſst demnach: *zu zwei verschiedenen Ideen zwei gleichklingende Wörter auffinden;* oder: zwei verschiedene Ideen (das in der Vorstellung Verschiedene) unter gleichen Klang (in sinnliche Einheit) bringen. Dieser Gleichklang ist also die *Form des Reims*, und ersetzt durch seine *höhere Versinnlichung* den Abgang des quantitirenden Charakters in der Poësie der accentuirten Sprachen.

Zwar

III.

Theorie des prosaischen Styls.

41.

Begriff derselben.

Wenn man unter dem *Style überhaupt* die *subjective Fertigkeit* versteht, *das Gesetz der Form* (das auf der innigsten Harmonie zwischen Korrectheit und Schönheit beruht) *auf alle durch Sprache darstellbare Stoffe anzuwenden*; so wird die *Theorie* des prosaischen Styls *der Inbegriff der Regeln* seyn, *nach welchen das Gesetz der Form auf alle durch Sprache darstellbare prosaische Stoffe angewendet wird.*

Bei der Theorie des Styls wird also vorausgesetzt:

1) Die philosophische *Begründung des Gesetzes der Form* selbst, der innigsten Harmonie zwischen Korrectheit und Schönheit;

2) die bestimmte Entwickelung der aus den beiden Haupteigenschaften des vollendeten Styls, der *Korrectheit* und *Schönheit*, hervorgehenden *untergeordneten* Eigenschaften des Styls;

3) die genaue Bestimmung des Charakters *der drei Schreibarten*, in welche sich der *generische* Begriff: Styl, sogleich für die Praxis auflöset;

4) die Möglichkeit der Anwendung des Gesetzes der Form, und des Gebrauches der drei Schreibarten bei allen einzelnen *prosaischen* Stoffen.

(In der Theorie des Styls kann nämlich, sobald ihre Grenzen nicht zu sehr erweitert werden sollen, nicht zugleich die *Rhetorik* behandelt werden, weshalb der eigentliche Styl der Beredsamkeit von der Theorie des Styls ausgeschlossen, und diese zunächst nur auf alle unmittelbare *prosaische* Stoffe eingeschränkt wird).

(Die *vollständige Literatur* der Theorie des Styls vergleiche man in *meiner Sprachkunde S. 265 ff.* Hieher gehören:

G. B. v. Schirach, über die Harmonie des Styls nach dem Franz. Bremen 1768.

J. J. G. Scheller, Gedanken von den Eigenschaften der teutschen Schreibart, Halle 1772.

J. C. Adelung, über den teutschen Styl, 2 Th. Berl. 1784 f. 4te Aufl. 1801. (Auszug daraus von *Th. Heinsius*).

C. W. Snell, *Lehrbuch der teutschen Schreibart*. Frankf. 1788. — 2te Aufl. 1801.

K. Ph. Moritz, *Vorlesungen über den Styl*, 2 Th. Berl. 1793 f. (der 2te Theil von *Jenisch* vollendet).

K. Reinhard, *Erste Linien eines Entwurfs der Theorie und Literatur des teutschen Styls*. Göttingen 1796.

K. H. L. Pölitz, *Versuch einer Theorie des teutschen Styls*, 2 Th. Görlitz 1801 f. — und *Dessen: Elementarbuch des Wissenswürdigsten und Unentbehrlichsten aus der teutschen Sprache*. Görlitz 1802.)

42.

Sprachgebrauch.

Der Sprachgebrauch ist das oberste *empirische* Gesetz für alle Korrectheit und Schönheit in der stylistischen Darstellung. Der Sprachgebrauch kann nicht a priori aufgestellt werden, weil er nach seinen letzten Gründen weder aus dem Wesen des menschlichen Geistes, noch aus der Sprachfähigkeit abgeleitet, sondern blos durch die genaue Bekanntschaft mit dem Geiste einer existirenden Sprache, wie derselbe in ihren *klassischen* Schriftstellern sichtbar wird, erlernt werden kann. Er ist *ganz empirisch;* denn er erscheint nicht nur in jeder Sprache unter eigenthümlichen Ankündigungen, sondern er verändert sich auch, zwar

zwar unmerklich, aber doch allmählig in den verschiedenen Perioden der Sprachbildung jeder einzelnen Sprache, und folgt der ganzen Richtung der Kultur und der Ausbildung des Volkes selbst, das diese Sprache spricht. Er ist aber *das oberste empirische Gesetz* einer Sprache, weil der einzelne Schriftsteller ihn nicht anders modificiren, sondern blos der Anwendung desselben bei den ausgezeichnetesten Klassikern eines Volkes folgen kann, und so enthält er an sich den *Umriss der eigentlichen empirischen Form einer Sprache in dem Zeitalter ihrer höhern Reife*, und ist die letzte empirische Instanz, über welche hinaus kein *Warum?* nach höhern Gründen der einmal recipirten Darstellung in der Sprache beantwortet werden kann.

Die *Analogie* (Sprachähnlichkeit) ist nur ein dem Sprachgebrauche untergeordnetes Gesetz, weil sie blos das Princip für die Ableitung und Verwandlung der Wörter, so wie für die Bildung neuer Wörter nach der Aehnlichkeit gewisser schon vorhandenen Wörter, nach dem Geiste der Sprache selbst enthält.

45.

Sprachreinigkeit.

Obgleich die teutsche Sprache eine *ursprüngliche* ist; so belegt es doch die ganze Geschichte der teutschen Nation seit ihrem Er-

scheinen in Europa bis auf unsre Zeiten, dass unsre Sprache, wie das Volk selbst, unter dem Einflusse der Kultur der benachbarten Völker viele Jahrhunderte hindurch blieb, und dass sowohl die Masse, als der Gebrauch der Wörter, besonders der für die Bezeichnung wissenschaftlicher Gegenstände entlehnten Wörter, die Spuren jenes Einflusses durchgehends trägt. Keine uns bekannte Sprache der ältern und der neuern Völker hat diesem Schicksale entgehen können, da kein Volk, das in seiner Kultivirung fortschritt, sich ganz von andern isoliren, und *alles* in seiner Bildung und in seiner Sprache durch sich selbst werden konnte. Eine *absolute* Reinigkeit ist daher in der teutschen Sprache so wenig, wie in irgend einer andern zu erwarten und zu finden. Der *Purismus*, oder das Bestreben der Sprachforscher, jedes in unsrer Sprache anderwärts entlehnte Wort mit einem einheimischen zu vertauschen, ist also wohl insofern sehr zweckmäfsig, inwiefern er alle ausländische und fremde Wörter tadelt und verwirft, welche durch ein *völlig erschöpfendes*, *analog gebildetes*, *richtig bezeichnendes* und *wohlklingendes* einheimisches Wort vertreten und ersetzt werden können; aber er geht zu weit, sobald er auch diejenigen fremden Wörter *sogleich* verdrängen will, an deren Stelle wir noch kein entsprechendes haben, oder die durch viele Jahrhunderte hin in unsrer Sprache so nationalisirt sind, dass sie nicht nur allgemein verstanden, sondern auch von den besten Schriftstellern der Nation gebraucht werden. Die *Sprachreinigkeit* besteht daher über-

haupt

haupt *in der Wahl und in dem Gebrauche der durch die besten Schriftsteller in der teutschen Sprache angenommenen Wörter*, und die daraus hervorgehende *Büchersprache*, wie sie sich in den Schriften unsrer Klassiker findet, ist das eigentliche *Hochteutsche*, welches zugleich den Maasstab für die Reinigkeit im *mündlichen* Ausdrucke (in der Conversation) enthält. Dieses Hochteutsche gehört aber nicht dieser oder jener Gegend Teutschlands *ausschliessend* an, sondern es findet sich, durch eine stillschweigende Uebereinkunft und bei einem gleichen Grade der subjectiven Kultur, in den Schriften aller teutschen Klassiker *in den verschiedensten Staaten und Provinzen Teutschlands*.

Adelung über den Styl, Th. 1. S. 80 ff. — *Campe, Grundsätze, Regeln und Grenzen der Verteutschung*, vor dem 1 Th. seines *Wörterbuchs* S. 1 — 114. — *Kinderling, über die Reinigkeit der teutschen Sprache*, Berl. 1795. — *Fr. Gedicke, über Purismus und Sprachbereicherung*, im teutsch. Mus. Nov. 1779.

44.

Barbarismen.

Alle diejenigen Wörter, Formen und Redensarten, *welche sich theils bei den Klassikern der teutschen Nation nicht finden, theils überhaupt mit den Fortschritten der teutschen Sprache und mit der schriftlichen Darstellung in Hinsicht auf das Gesetz der Form sich nicht vereinigen*

gen lassen, heisſen *Barbarismen*. Es verſteht ſich, daſs ſich die nähere Beſtimmung des Begriffs derſelben nach der Beſtimmung des Begriffs von dem Purismus in der Sprache richtet. Zu den Barbarismen gehören:

1) *Archaismen*, d. i. *veraltete Wörter*, die man als unedel oder unrichtig nach und nach aus dem Hochteutſchen entfernt hat, und die ſich höchſtens nur noch in der Sprache des gemeinen Lebens finden. Dahin gehören alle *unwürdige Schimpfwörter*; alle *verſtümmelte und abgekürzte Wörter* (z. B. naus, ſt. hinaus); alle Wörter, *an deren Stelle wir beſſere und ſchicklichere haben*, (z. B. kriegen, ſt. erhalten; ſchmeiſsen, ſt. ſchlagen); alle Wörter, *deren Bau nicht ausgebildet oder nicht regelmäſsig iſt* (z. B. fertigen, ſt. verfertigen, gelahrt, ſt. gelehrt); alle Wörter, *welche überflüſſige Sylben haben* (z. B. dahero, anheute etc.). Nie darf man dieſe veralteten Wörter (verba exoleta oder antiquata) mit *alten* Wörtern (verba obſoleta) verwechſeln, die ſchon lange im Gebrauche ſind, die ihre Kraft und Würde durch keinen Nebenbegriff verloren, vielmehr eben durch ihr Alter eine beſtimmte Deutlichkeit gewonnen haben. Zu dieſen letztern gehören auch einige *blos zufällig* veraltete Wörter (z. B. *Minne etc.*), die theils ſchon wieder belebt worden ſind, theils wieder belebt werden können.

2) *Provinzialismen*, find folche Wörter und Ausdrücke, oder auch gewiſſe Bedeutungen, Biegungen, Veränderungen und Verbindungen der Wörter, *die nur gewiſſen Gegenden eigenthümlich*, der hochteutſchen Sprache aber fremd, und dem Geſetze der Form zuwider ſind, da ſich ſtatt ihrer beſſere Wörter und Bezeichnungen in der hochteutſchen Sprache finden. — So leicht ſich auch das *Daſeyn* der Provinzialismen aus der frühern Verbreitung eines ſtarken Volksſtammes über mehrere, anfangs wenig unter ſich verbundene, Theile eines groſsen Landes erklären läſst; ſo verlieren doch, durch den häufigen Gebrauch derſelben, die Schriftſteller ihren Anſpruch auf Klaſſicität. (Dahin gehören: *Samſtag* ſt. Sonnabend; *frug* ſt. fragte; die Herzöge ſt. Herzoge, die Mädch*ens* ſtatt Mädchen etc.) — Die Provinzialismen heiſsen auch Idiotismen, und werden in den *Idioticis* geſammelt, die für die Vollendung eines *vollſtändigen* Wörterbuchs der teutſchen Sprache von Werth ſind.

(Zu viel ſcheint *Campe*, *Wörterb. Th.* 1, *S.* 62 ſich von den Provinzialismen für die Vervollkommnung des Hochteutſchen zu verſprechen).

3) Solche *ausländiſche* Wörter (es mögen nun *griechiſche*, *lateiniſche*, *franzöſiſche*, *engliſche* etc. ſeyn), an deren Stelle wir in der teutſchen Sprache *erſchöpfende*, *analog gebildete*, *richtig bezeichnende* und *wohlklin-*

klingende Wörter haben. (So z. B. sagt *Naturkunde* ganz das, was man unter Physik versteht; *Erdkunde* st. Geographie; *Zeitrechnung* st. Chronologie etc.) Andere fremde Wörter aber scheinen in der Verteutschung nicht ganz ausgedrückt zu werden, und verunglückt zu seyn, (z. B. *Bittsteller* st. Supplicant; *Offenkundigkeit* st. Publicität; *Alterthumsdenkmalskunst* st. Archäologie; *Ankindung* st. Adoption; *Hinterstrich* st. Apostroph; *Urkundenkammer* st. Archiv; *Schautanz* st. Ballet; *Schönschrifter* st. Belletrist; *Platzkugel* st. Bombe; *Hämmling* st. Castrat; *Nackenwulst* st. Chignon; *Fängerin* st. Coquette; *Mummereimantel* st. Domino; *heldengedichtlich* st. episch; *Kopframme* st. Guillotine; *hochbemützte Senftenträger* statt Heiducken, *Ausständer* st. Matadors; *Dörrleiche* st. Mumie; *Fernschaulichkeit* st. Perspective; u. s. w.). Manche fremde Wörter endlich scheinen gar nicht verteutscht werden zu können, wenn man sie nicht umschreiben will, (z. B. *Literatur*; *System*; *Organisation*; *Parlament*; *General etc.*).

(Ueber die Campeschen Versuche der Verteutschung: *meine Sprachk. S.* 291 *ff.*)

4) *Neologismen, oder verunglückte neugebildete Wörter.* — Neue Wörter an sich können einer *lebenden* Sprache nicht fremd seyn, da sie unter dem Einflusse der fortschreitenden *politischen*, *intellectuellen* und *moralischen* Kultur stehet, und jede neue Erfin-

findung im Gebiete der Wissenschaften und Künste, jeder Zustand des häuslichen und bürgerlichen Lebens sein eignes, ihm völlig angemessenes Wort verlangt. Mit jedem neuen Systeme, mit jedem grossen Vorgange in der politischen und religiösen Ordnung der Dinge, erhält also die Sprache einen Zuwachs von neuen Wörtern. Eben so ruft die productive Kraft des Dichters unzählig neue Wörter ins Daseyn. — Dessen ungeachtet sind *nicht alle* neue Wörter sogleich anzunehmen und in das Hochteutsche überzutragen. Viele sind *unnöthig*, sobald sich schon ein völlig erschöpfendes, vielleicht gar ein *besseres* Wort an deren Stelle in der Sprache findet; viele sind *verunglückt*, wenn sie nämlich den Gegenstand nicht richtig bezeichnen, oder fehlerhaft gebildet, oder nicht wohlklingend, oder ganz unverständlich sind (z. B. *angrünen*; *durchdämmern*; *bewahrheiten*; *Menschthum etc.*).

(Vergl. *meine Sprachk. S. 315 ff.*)

45.

Sprachrichtigkeit.

Die Sprachrichtigkeit besteht in demjenigen Gebrauche und in derjenigen Verbindung der einzelnen, im Hochteutschen vorhandenen, Wörter, welche dem, aus der Logik abgeleiteten,

teten, *Gesetze der Korrectheit*, und den aus denselben hervorgehenden *untergeordneten* stylistischen Eigenschaften völlig angemessen sind. Sie beruht also auf der *Anwendung des niedern*, nur empirisch zu erlernenden *Syntaxes*, nach den Gesetzen des *höhern (aus der Logik resultirenden)* Syntaxes. Sie setzt daher die Kenntniss des Sprachgebrauchs, und des eigenthümlichen Geistes der teutschen Sprache, wie er in den Schriften der Klassiker herrscht, voraus.

46.

Solöcismen.

Unter Solöcismen versteht man *alle beabsichtigte oder unbeabsichtigte* (aus Mangel an Kenntniss des Geistes einer Sprache hervorgehende) *Verstosse gegen die Sprachrichtigkeit, oder gegen den nach logischen Principien festgesetzten niedern Syntax.* — Sie zeigen sich daher *in Verstossen gegen die übliche Declination und Conjugation* (Pläne st. Plane — in der Verwandlung der regelmässigen Verba in unregelmässige — und der unregelmässigen in regelmässige etc.); *in dem fehlerhaften Gebrauche der Hülfswörter: seyn und haben *); in der fehlerhaften Verwechslung und Stellung der Redetheile unter sich **); in dem Gebrauche*

---

*) Diese Lehre ist ausführlich abgehandelt in *meiner teutschen Sprache für Bürgerschulen, S. 144 ff.*

**) Beispiele dazu, *ebendaselbst S. 150.*

che veralteter Wörter und Constructionen (z. B. es hat mich *höchlich* erfreut, Sie zu sehen — ich habe gesehen sein Bild und mich vergnügt darüber — *Tiedemann* im 1 Theile seines *Geistes der spec. Phil.* machte sich besonders dieses Fehlers schuldig); *in der fehlerhaften Häufung gewisser Wörter* (z. B. er sagt niemanden nichts. — Keiner hat ihn *nicht* gesehen. — Er ist seiner Mutter *ihr* liebstes Kind etc.); *in dem fehlerhaften Gebrauche des Wortes: thun* (z. B. er *thut* schön tanzen etc.); *in der fehlerhaften Beibehaltung gewisser provinzieller Eigenheiten* (z. B. ich habe es *dich* gegeben; — es freut mich, *Ihnen* zu sehen); *in dem Gebrauche zweideutiger Ausdrücke* (z. B. die Gesellschaft war so *zerstreut* — kann heissen: *vereinzelt*, oder auch: mit andern Gegenständen beschäftigt); *in dem Gebrauche überspannter oder schiefer Ausdrücke* (z.B. er tanzt *göttlich*; er tobt *höllisch*; die *bitter-süsse-wehmüthige* Empfindung); *in dem fehlerhaften Gebrauche der Beiwörter, deren Begriff schon im Subjecte oder im Prädicate liegt, oder die nichtssagend sind* (z. B. ihr *werther* Brief etc.); *in dem Unterbrechen des einmal aufgefassten stylistischen Zusammenhanges* (wo z. B. im Vordersatze: *entweder*, *wenn* steht, und im Nachsatze *oder*, *so* nicht folgt etc.); *in gehäuften Inversionen*; *in gehäuften Infinitiven und Participien*, wodurch der Sinn unbestimmt und dunkel wird; *in der Einmischung von Sprüchwörtern in den Zusammenhang der Rede*; *in dem Gebrauche unpassender Bilder*; *in der Nachahmung französischer Wortfügungen* (es ist *viel* warm etc.) etc.

47.

47.

Sprachschönheit.

Es gibt eine Sprachschönheit, welche in derjenigen *äussern Haltung und Vollendung der stylistischen Form* besteht, die zwar, nach ihrer *letzten* Begründung, ebenfalls unter dem *Gesetze der Schönheit* und den aus derselben resultirenden *untergeordneten* stylistischen Eigenschaften steht, aber doch *blos empirisch* wahrzunehmen und nach dem Muster der Klassiker auf die stylistischen Producte anzuwenden ist. Dahin gehört der *Wohlklang*, und die *Symmetrie im Periodenbaue.*

a) *Der Wohlklang.* Er hängt vom *Klange* und vom *Numerus* ab.

α) Der *Klang* beruht auf den einzelnen gewählten Sylben und Wörtern, und beabsichtigt die *Melodie* in der Sylben- und Wortfolge, wodurch die Sprache ihren *musikalischen* Charakter erhält. Er schliesst alle *Härte*, (die in der Häufung der Consonanten, in dem Weglassen der Vocale, in der Häufung zu langer Wörter etc. besteht), allen *Gleichklang* und alle *Monotomie* von sich aus.

β) Der *Numerus* ist der Wohlklang, sobald er auf *ganze Sätze und Perioden* ausgedehnt wird, und wird durch den *ästhetischen Periodenbau* hervorgebracht, welcher

cher zwar den grammatischen und logischen voraussetzt, durch denselben aber nicht ersetzt wird. Durch den Numerus treten *alle* Perioden eines stylistischen Ganzen in das Ebenmaas des Wohlklangs gegen einander für die declamatorische Darstellung.

(Der Numerus ist wesentlich von dem *poëtischen Rhythmus* verschieden.)

b) Die *Symmetrie* im Style besteht *in demjenigen Verhältnisse aller empirisch geordneten Theile* eines stylistischen Products *zur Harmonie des Ganzen, nach welchem durch diese Harmonie die Totalität des Products, als eines ästhetischen Kunstwerks, für die Anschauung vermittelt wird.* Die Symmetrie zeigt sich also in dem empirisch hervorgebrachten *Gleichgewichte* der einzelnen Glieder einer Periode, der einzelnen Perioden einer zusammenhängenden Rede, und der aufsteigenden Proportion zur *Vollendung* des stylistischen Ganzen, dessen Ründung durch keine Dunkelheit und Schwerfälligkeit, und durch keine häufig eingeschobenen Sätze unterbrochen wird. — Die Symmetrie vollendet also den *sinnlichen Mechanismus* der ästhetischen Form, und ihre *Analogie mit der Totalität eines erkennbaren physischen Organismus.*

48.

Die vier Hauptgattungen des prosaischen Styls.

Der Gang des gewöhnlichen Lebens des Menschen (das eigentliche *prosaische* Leben) liefert die Stoffe des prosaischen Styls. Zu diesem gewöhnlichen Leben gehören zuerst die gesellschaftlichen Verhältnisse des Menschen, inwiefern er *Bürger des Staates* und Mitglied eines besondern Standes in demselben ist; die Form der Bezeichnung dieser Verhältnisse enthält der *Geschäftsstyl.* — Oder es läfst der Mensch an die Stelle der mündlichen Conversation mit abwesenden Personen den *Brief* treten, dessen vollendete Theorie der Briefstyl enthält. — Oder der Mensch denkt sich, als Bewohner der Erde, überhaupt nach allen Beziehungen seines Geschlechts, welche Vergangenheit und Gegenwart enthalten, nach allen Modifikationen, welche der Erdkörper und das menschliche Geschlecht durchgegangen ist, und dies unter allen Schattirungen, deren die Darstellung dieser Verhältnisse *im historischen Style* fähig ist. — Oder endlich der Mensch ordnet das ganze Gebiet seiner wissenschaftlichen Kenntnisse, gruppirt sie unter gewisse Fächer, trennt die empirischen von den apriorischen Kenntnissen, prüft die Ansichten Andrer, und bringt, im *didactischen* Style, durch die Form Einheit und systematische Haltung in das ganze Gebäude seiner Erkenntniss. — Zwar versinnlicht auch die *poëtische* Darstellung mehrere hier bezeichnete Objecte, aber dann sind sie die Ob-

jecte

jecte rein subjectiver *Gefühle*, und nicht die *Darstellung von Begriffen*, welche jedesmal die Basis und das unterscheidende Merkmal des *prosaischen* Styls, im Gegensatze des poëtischen ist.

49.

1) *Der Geschäftsstyl.*

Wenn wir unter *Geschäften* überhaupt diejenigen Aeusserungen unsrer Thätigkeit verstehen, welche von unserm Wirkungskreise als Bürger des Staates und als Mitglied eines besondern Standes in demselben abhängen; so muss es eben so viele Verhältnisse des bürgerlichen Lebens geben, als es verschiedenartige Geschäfte und Berufsarten gibt. Der *Geschäftsstyl* umschliesst daher diejenigen stylistischen Formen, welche den gegenseitigen Verhältnissen und Beziehungen des bürgerlichen Lebens selbst angemessen sind, und seine *Untergattungen* müssen den ganzen Kreis dieser Verhältnisse und Beziehungen erschöpfen.

A) Der Staat bildet, als abgeschlossenes Ganze, einen rechtlichen Verein, an dessen Spitze die Regierung stehet, welche den Antheil dieses Staates an dem allgemeinen Gleichgewichte des europäischen Staatenvereins, und die Aufrechthaltung des innern Gleichgewichtes in dem Staate selbst nach allen seinen Theilen zu behaupten hat. — Daraus gehet der Styl

für

für die *öffentlichen Geschäfte* (der *höhere Geschäftsstyl*) hervor. Er heisst auch der *Curial* - oder *Canzleistyl*. Diese öffentlichen Angelegenheiten werden aber verhandelt in dem *Hofstyle* und in dem *Gerichtsstyle*, den beiden Unterarten des *Curialstyls*.

1) Der *Hofstyl* enthält die Bezeichnung und den Ausdruck derjenigen Verhältnisse, in welchen der Staat, als eine moralische Person, gegen *andere Staaten*, und gegen seine *eigenen Bürger* steht, und inwiefern der Staat durch seine Regierung *repräsentirt* wird. Er zerfällt:

a) in den *Hofstyl für die auswärtigen Angelegenheiten*, inwiefern ein Staat gegen die andern, mit ihm zur grossen europäischen Staatenrepublik gehörenden, Staaten seine Rechte und die Rechte seiner Bürger geltend macht. Dies geschieht

α) sowohl in den *öffentlichen Verhandlungen* und gegenseitigen Bekanntmachungen der einzelnen Staaten; z. B. in *Unterhandlungen*, *Verträgen*, *Vergleichen*, *Bündnissen*, *Manifesten*, *Kriegserklärungen*, *Friedensschlüssen etc.*

β) als auch in *geheimen Negotiationen*, wohin die Noten gehören, welche der inländische Hof über Angelegenheiten, die nicht zur Publicität gelangen sollen,

len, andern auswärtigen Höfen und deren Gesandten, oder welche auswärtige Höfe und deren Gesandte dem inländischen Hofe mittheilen.

b) in den *Hofstyl für die innern Staatsangelegenheiten*, inwiefern nämlich durch die gegenseitige Beziehung der Regierung auf die Bürger, und der Bürger auf die Regierung der Ausdruck des rechtlichen Verhältnisses vermittelt wird, in welchem sie gegen einander stehen. Dahin gehören

α) Die *Verhandlungen der Regierung mit allen Bürgern ihres eignen Staates* zur Sicherstellung der Rechte derselben; z. B. *Wahlcapitulationen*, *Landtagsordnungen*, *Recesse*, *Vergleiche mit einzelnen Ständen*, *festgesetzte Steuern und Abgaben*, *Decrete*, *Mandate*, *Patente*, *Rescripte*, *Bestallungen*, *Privilegien etc.*

β) Die *Verhandlungen der Bürger eines Staates mit der Regierung*; z. B. *Bittschriften*, *Gesuche*, *Memoriale*, *Berichte*, *Klagen*, *Beschwerden*, *Anhaltungsschreiben etc.*

2) Der *Gerichtsstyl* enthält den Ausdruck der Anerkennung der rechtlichen Verhältnisse der Staatsbürger und der einzelnen Stände eines Staates unter sich selbst *unter der Garantie und im Namen der Regierung*. Durch

 den

den Gerichtsſtyl werden die *wirklichen* Rechte der Mitglieder eines Staates näher gegen einander beſtimmt, und die *ſtreitigen* Rechte gegen einander entſchieden und ausgeglichen. Zu ihm gehören alle Verhandlungen der Juſtiz und Policei, mithin: *Citationen*, *Protocolle*, *Relationen*, *Klagſchriften*, *Proteſtationen*, *Appellationen*, *Läuterungen*, *Repliken*, *Dupliken*, *Exceptionen*, *Atteſtate*, *Conſenſe*, *Contracte*, *Steckbriefe*, *Kundſchaften*, *Geburtsbriefe*, *Teſtimonia*, *Vollmachten*, *Teſtamente*, *Trauſcheine*, *Todtenſcheine etc.*

B) Dagegen enthält der *Styl für die Privatgeſchäfte* (der *niedere Geſchäftsſtyl*) die Darſtellung aller derjenigen rechtlichen Verhältniſſe des bürgerlichen Lebens, welche, ohne Mitwirkung und Dazwiſchenkunft der Obrigkeit, zwiſchen den Staatsbürgern, als ſolchen, ſelbſt verhandelt und berichtigt werden können. Dahin gehören: *Obligationen*, *Quittungen*, *Zeugniſſe*, *Reverſe*, *Vollmachten*, *Abſchiede*, *Miethsverträge*, *Annoncen*, *Avertiſſements* in den Zeitungen und fliegenden Blättern, und der *Geſchäftsbrief*, der mit dem Briefſtyle nichts als die zufälligſten äuſsern Merkmale, Ueberſchrift und Unterſchrift, gemein hat, übrigens ganz nach den Regeln des Geſchäftsſtyls entworfen wird.

50.

Fortsetzung.

Der Geschäftsstyl steht, wie jede andere Gattung des prosaischen Styls, unter dem Gesetze der Form, doch ist er, in practischer Hinsicht, bis itzt am meisten vernachlässigt, und trägt noch sehr das Gepräge der Vorzeit. Wenn gleich einige Regierungen (z. B. die preussische, russische und bayrische) den Anfang gemacht haben, auf den Hofstyl die bessern Formen eines spätern Zeitalters überzutragen; so ist dies doch noch nicht allgemein nachgeahmt, und am wenigsten auf den veralteten Gerichtsstyl angewendet worden. Zwar werden gewisse Terminologien, die der Geschäftsstyl sich in Hinsicht auf die bestehenden Staatsformen eigen gemacht hat, von demselben so wenig, wie von andern wissenschaftlichen Darstellungen getrennt werden können; aber der widerlichen *Provinzialismen*, und wenn er den gemeinen Mann betrifft, des Gebrauchs der *ausländischen* Wörter könnte er sich eben so gut enthalten, wie die Schwerfälligkeit *seines Periodenbaues* vermindert werden könnte, ob er gleich dann noch immer Einförmigkeit und Trockenheit behalten würde.

Die *Courtoisie* ist eine besondere Eigenthümlichkeit des Geschäftsstyls. Sie besteht in dem *bestimmten Festhalten der, durch gewisse willkührlich angenommene Ausdrücke und Formeln festgesetzten, Bezeichnung der äussern Würde*

 und

und gegenseitigen Verhältnisse der verschiedenen Staatsmitglieder gegen sich selbst, gegen das Staatsoberhaupt und dessen Diener, so wie der letztern gegen die Staatsbürger, ohne weder aus Unwissenheit, noch aus Absicht gegen die einmal in den bürgerlichen Verhältnissen recipirten Formen der Convenienz zu verstofsen. Die Courtoisie zeigt sich aber nicht blos in der Beilegung der bürgerlichen *Titel*, sondern auch *theils* in gewissen hergebrachten *Wendungen* des Ausdruckes *im Contexte*, sowohl bei der Einleitung, als bei den Uebergängen und dem Schlusse; *theils* in der *äussern Form* der Geschäftsaufsätze, in Hinsicht auf Format, Papier, Unterzeichnung, Aufschrift etc. — Zwar ist die Courtoisie an sich ein gewisser Mechanismus, bei dem man sich nichts denkt, und befördert die Trockenheit und Schwerfälligkeit des Geschäftsstyls; allein bei den gegenwärtig bestehenden Staatsformen kann sie nicht durch einzelne Individuen aufgehoben und vernachläßigt werden, ob es gleich eben so fehlerhaft ist, wenn man sie *übertreibt*, als wenn man sie *vermindert* *).

Unter den drei Schreibarten eignet sich die *niedere* am meisten zu den gewöhnlichen Darstellungen im Geschäftsstyle; doch kann auch, besonders im Hofstyle, die *mittlere* in einzelnen

*) Die itzt üblichen Titulaturen habe ich aufgenommen in *meine teutsche Sprache für Bürgerschulen etc. S. 237 ff.*

nen Fällen, nie aber darf die *höhere* gebraucht werden.

J. N. Bischof, *Handbuch der teutschen Kanzleipraxis*, für angehende Staatsbeamte und Geschäftsmänner, 1 Theil, Helmst. 1793, und *erstes* Buch des 2ten Theils, 1798.

Adelung, *über den Styl*, *Th.* 2, *S.* 34 *ff.* — *Moritz*, *Vorlesungen über den Styl Th.* 1, 219 *ff.*

J. St. Pütter, *Anleitung zur juristischen Praxi etc.* 2 Th. 5te Aufl. 1789.

Jos. v. Sonnenfels, *über den Geschäftsstyl*, 4te Aufl. Wien 1802.

F. C. C. Link, *Neuer Katechismus des Kanzleistyls etc.* Coburg 1798.

F. Rambach, *theoretisch practische Anleitung zum Geschäftsstyle.* Berl. 1799.

51.

2) *Der Briefstyl.*

Wenn es die Bestimmung des Briefes ist, zwischen uns und abwesenden Personen an die Stelle der mündlichen Unterhaltung zu treten, und entweder eine Verbindung mit abwesenden Per-

Perſonen anzuknüpfen, oder die angeknüpfte Verbindung zu erhalten; ſo iſt er, als ſtyliſtiſches Product, *die Anrede an eine abweſende Perſon, welche, nach den Geſetzen der Korrectheit und Schönheit, zur Einheit einer ſtyliſtiſchen Form verbunden iſt.* Die allgemeinen Regeln für den Briefſtyl ſind: daſs man, mit ſteter Hinſicht auf eine den Geſetzen der Korrectheit und Schönheit völlig angemeſſene Darſtellung, ganz *den Verhältniſſen gemäſs* ſchreibe, in welchen man zur abweſenden Perſon ſtehet, und *denſelben Ton* feſthalte, der zwiſchen uns und ihr *bei der mündlichen Unterhaltung* ſtatt finden würde; daſs man ſo *einfach* und *natürlich* als möglich ſchreibe, und den Brief *in einem Fluſſe* vollende, damit er als eine objective Form erſcheine, und die ſubjective Stimmung, in der wir uns beim Niederſchreiben befinden, treu wiedergebe; daſs man deshalb den Gegenſtand, über den man ſchreibt, genau vorher durchdenke, bis der Brief, gleichſam als ein vollendetes Ganze, vor der Seele als fertig ſteht, ehe man ihn niederſchreibt; daſs man ſich ferner die Stimmung, ſo viel als möglich, vergegenwärtige, welche entweder durch unſern Brief in der abweſenden Perſon hervorgebracht werden, oder in welcher ſie ſich befinden kann, wenn ſie unſern Brief erhält; daſs man ſeine Individualität ſo wenig als möglich hervorſchimmern und durchgehends Anrede, Beziehung auf die abweſende Perſon im Briefe herrſchen laſſe; daſs man ſich endlich, bei *beantwortenden* Briefen, genau an den empfangenen Brief halte, *bald, beſtimmt* auf alles, was die abweſende Perſon

wiſſen

wissen will, und mit möglichster *Ordnung* und *Verbindung* der in den Brief gehörenden Gegenstände, antworte, *bittere* und *heftige* Briefe aber nicht eher beantworte, als bis man den empfangenen Brief ohne Wallung wieder lesen kann, weil selbst *Stillschweigen* oft die beste Antwort ist.

Der Briefstyl wird am leichtesten eingetheilt in den *Brief der Convenienz*, in den *vertraulichen Brief*, in den *Brief des Witzes und der Laune*, und in den *belehrenden* (didactischen) *Brief*. (Der *Geschäftsbrief* gehört zum Geschäftsstyle).

Noch fehlt eine befriedigende *Theorie* des Briefstyls. —

Gellerts pract. Abhandl. von dem guten Geschmacke in Briefen, in s. *sämtl. Werken, Th. 4, S. 1 ff.*

Stockhausen, Grundsätze wohleingerichteter Briefe, Helmst. 1763.

Adelung, über den Styl, Th. 2, S. 334 ff.

Meine Sprachkunde, S. 469 ff., wo auch die *vollständige Literatur* der sogenannten *Briefsteller*, unter denen sich hauptsächlich die von *Moritz*, *Heinsius*, *Schlez* und *Kerndörfer* auszeichnen, beigebracht ist.

52.

a) *Der Brief der Convenienz.*

Wenn die *Convenienz* (Wohlanständigkeit) in demjenigen Betragen besteht, welches aus unsrer Bekanntschaft mit dem guten gesellschaftlichen Tone, mit den im bürgerlichen und häuslichen Leben recipirten Formen der Höflichkeit, und mit allen den Nüancen, wodurch die Sitten in den gebildeten Volksklassen bezeichnet werden, hervorgehet; so enthält der Brief der Convenienz (unschicklich: *Wohlstandsbrief* genannt) *den Ausdruck dieser Bekanntschaft, mit Beziehung auf einen gegebenen Fall, in der Einheit einer stylistischen epistolischen Form.* Der Brief der Convenienz unterscheidet sich daher dadurch von dem Geschäftsbriefe, dass er in *solchen* Fällen geschrieben wird, wo unser *persönliches Verhältniss* gegen die Personen, zu denen wir übrigens in gewissen bürgerlichen und häuslichen Beziehungen stehen, geltend gemacht werden darf, und wo wir uns also ausserhalb der Sphäre unsrer Geschäfte und der daraus hervorgehenden Verhältnisse an diese Personen wenden. Daraus folgt, dass man den Brief der Convenienz zwar wohl von unsrer Bekanntschaft mit dem guten gesellschaftlichen Tone und den recipirten Sitten erwarten, aber denselben, nach unsern bürgerlichen Verhältnissen, nicht verlangen und veranlassen kann. Der Brief der Convenienz soll nämlich einen gewissen Vorgang des Lebens in Beziehung auf jene Verhältnisse *als ein Object unsers Gefühls, doch unter*

ter der äuſsern Form der geſchmackvoll modiſicirten Courtoiſie behandeln. Der Empfangende erwartet unſre Theilnahme an einem gewiſſen Vorgange, und rechnet daher darauf, daſs in unſerm Briefe *der Menſch* hindurchſchimmere; aber dieſe Theilnahme muſs ſo motivirt werden, daſs ihr das äuſsere Gewand der Courtoiſie anpaſst, obgleich dieſe Courtoiſie nicht jene pedantiſche des Geſchäftsſtyls, ſondern die durch die feinern Nüancen des beſſern geſellſchaftlichen Tons modiſicirte Courtoiſie ſeyn ſoll. — Schon dieſer Schwierigkeit der Form, noch mehr aber der Einförmigkeit und Armſeligkeit des Stoffes wegen, iſt der Brief der Convenienz eines der undankbarſten ſtyliſtiſchen Producte, und gelingt ſo ſelten. Es gehören hieher *Dankſagungsbriefe* für erzeigte Gefälligkeiten, für Verwendungen in unſern Angelegenheiten, für Theilnahme an unſerm Schickſale; *Glückwünſchungsbriefe* an Vorgeſetzte und Bekannte, wenn ſie in höhere Stellen rücken, oder bei frohen Familienbegebenheiten (Geburten, Vermählungen, Geneſung von Krankheiten etc.); *Condolenzbriefe* bei traurigen Familienereigniſſen; *Anwünſchungs-* (Gratulations-) *Briefe* (Geburtstags- Neujahrsbriefe) etc. — Man muſs ſich im Briefe der Convenienz hauptſächlich vor einer übertriebenen Theilnahme, vor affectirten und erkünſtelten Gefühlen, vor Weitſchweiſigkeit und widerlicher Ausdehnung hüten. Sicherheit in der Haltung des conventionellen Tones und der Linie des Schicklichen, Mannigfaltigkeit in den einzelnen Schattirungen, Neuheit der Wendungen, Ge-

Gewandtheit im Ausdrucke, feine Festhaltung des Verhältnisses, in welchem wir zur abwesenden Person stehen, und Kürze der Form bei aller Lebendigkeit derselben, sind wesentliche Bedingnisse des Briefes der Convenienz.

Gellert, pract. Abhandl. von dem guten Geschmacke in Briefen, in s. *sämtl. Schriften, Th. 4, S. 66 ff.*

Meine Sprachkunde, S. 470 ff.

53.

b) *Der vertrauliche Brief.*

Der vertrauliche Brief sollte, seiner Bestimmung nach, das unter den prosaischen stylistischen Formen seyn, was die *lyrische* Form unter den poëtischen Formen ist: *Ausdruck unsrer subjectiven Gefühle in einer vollendeten stylistischen epistolischen Form, und mit Beziehung auf ein bestimmtes Object.* Der vertrauliche Brief (auch der *Empfindungsbrief* genannt) soll nämlich unsre Verhältnisse mit abwesenden *Freunden, Verwandten, Aeltern, Gatten, Geliebten, Geschwistern, Erziehern und Wohlthätern* erhalten und fortsetzen, und die uns fehlende mündliche Unterhaltung mit denselben compensiren. Der Unterschied des Alters und der bürgerlichen Verhältnisse wird in demselben wenig bemerkbar, da uns *natürliche oder moralische Verwandtschaft* mit diesen Personen in ein bestimm-

stimmtes *Verhältniſs der Gleichheit* stellt. In dieser Hinsicht ist der vertrauliche Brief der natürliche Erguſs eines vollen Herzens, und hat unter allen Gattungen des Briefstyls den weitesten Umfang; denn der ganze Kreis des häuslichen Lebens, der ganze Gang unsers Schicksals, mit seinen frohen und widrigen Wendungen und Entwickelungen, alle stille Freuden der Freundschaft und Zärtlichkeit, alle geheime Besorgnisse und Kümmernisse, alle wohlwollende Winke, Rathschläge und Warnungen, alle erquickende Aussichten und Hoffnungen — genug alles, was das menschliche Herz mit Offenheit gern an die mittheilt, die ihm theuer und werth sind, gehört in die Sphäre desselben. — Für Briefe dieser Art kann es gar keine Anweisung geben; denn der Stoff liegt in unsern *eigenthümlichsten* und *speciellsten* Verhältnissen, und an die Form ergeht nur im Allgemeinen die Forderung des innern logischen Zusammenhanges, der Deutlichkeit und Wärme in der Darstellung, und der Einheit in der Haltung des Ganzen.

Meine Sprachkunde, S. 475 *ff.*

(Die besten Briefe dieser Art scheinen im Dunkel des Privatlebens zu bleiben. Von *Lessing*, *Mendelssohn*, *Nicolai*, *Jacobi*, *Gleim*, *Iselin*, *Schlosser*, *Garve*, *Gellert*, *Weiſse*, *Zollikofer*, *Matthison* u. a. haben wir gute öffentliche Muster).

54.

c) *Brief des Witzes und der Laune.*

Der Brief des Witzes und der Laune fetzt nicht nur eine glückliche natürliche Anlage zum Witze, und eine durch Uebung erlangte Gewandtheit im Ausdrucke, fondern auch eine lange Bekanntfchaft und ein Verhältnifs der Gleichheit mit der Perfon voraus, an welche er gerichtet wird. Der Ton in diefem Briefe erhebt fich mit einer gewiffen frohen Keckheit über die Formen der Convenienz; er ergreift von den in die Mitte der Darftellung gezogenen Gegenftänden immer die heitere, bisweilen die lächerliche Seite; er gibt die eignen Schwächen preis, und berührt die Schwächen deffen, an den der Brief gerichtet ift, mit gutmüthiger Leichtigkeit; er überfchreitet nie die Grenzlinie des Schicklichen, weil felbft vertrauliche Verhältniffe das Fefthalten derfelben verlangen; er ftellt nicht *alles* witzig dar, weil felbft der echte Witz nur die Würze, nicht die Nahrung im Briefe feyn foll, und artet nie in Bitterkeit aus, weil er aus einer frohen Stimmung hervorgehet, und den Lefenden in eine ähnliche frohe Stimmung verfetzen foll. Da er auf Einheit der Form angelegt feyn mufs; fo hält er fich an ein beftimmt gegebenes Object, und läfst feine Anfpielungen und die einzelnen Wendungen, gleichfam wie Radien, von diefem Mittelpuncte ausgehen.

Meine Sprachkunde, S. 479 ff.

(Briefe

(Briefe von *Rabener*, *Gellert*, *Lessing* u. a. gehören hieher).

55.

d) *Der belehrende* (didactische) *Brief.*

Der didactische Brief hat die Bestimmung, entweder eine wirklich abwesende, mit uns in Verbindung stehende, oder eine fingirte Person über gewisse wissenschaftliche Gegenstände und Theile der menschlichen Erkenntniss zu belehren. Sobald er blos das Ausserwesentliche des Briefstyls, die Anrede, die zufälligen epistolischen Uebergänge und den Schluss mit demselben gemein hat, übrigens aber eine wissenschaftliche Abhandlung ist; so gehört er eben so wenig zum Briefstyle, wie der Geschäftsbrief, sondern *unter den Lehrstyl*. Soll er dem Briefstyle angehören; so muss er den wissenschaftlichen Stoff ganz für ein bestimmtes Individuum darstellen, und demselben, durch die Einkleidung des Briefes, eine höhere Deutlichkeit, Lebendigkeit und Beziehung geben, als es im wissenschaftlichen Vortrage möglich ist. Der wissenschaftliche Stoff muss daher zur *Einheit einer epistolischen Form* erhoben, und in derselben nach allen *Gesetzen des Briefstyls*, gewöhnlich in der äussern Einkleidung des vertraulichen Briefes (eines Lehrers an seinen ehemaligen Zögling, eines Vaters an seinen Sohn, eines Freundes an den Freund etc.), behandelt werden. Ist er an eine *fingirte* Person gerich-

tet

tet; so muss dieselbe ganz individualisirt, d. h. auf einem bestimmten Standpunkte der Kultur, und mit gewissen Vorkenntnissen und wissenschaftlichen Bedürfnissen gedacht werden. Dass übrigens keine wissenschaftliche Terminologie, keine Polemik und dergl. in einen *Brief* gehöre, versteht sich von selbst, und deshalb wird man auch nicht *alle* Theile von *jeder* Wissenschaft im Briefstyle behandeln, sondern immer nur diejenigen darstellen können, welche sich für die Briefform am meisten eignen.

(*Moses Mendelssohns Briefe über die Empfindungen*, im 1 Th. *seiner phil. Schriften*. — *F. H. Jacobi, über die Lehre des Spinoza*, in Briefen, Berlin 1789. — *Dusch, moralische Briefe zur Bildung des Herzens*, 2 Th. — *K. L. Reinhold, Briefe über die Kantische Philosophie*, 2 Th. 1790 ff. — *K. H. Heydenreich, Briefe über den Atheismus*, Leipzig 1796. — *J. C. Hofbauer, Naturlehre der Seele*, in Briefen, Halle 1796. — *K. L. Pörschke, Briefe über die Metaphysik der Natur*, Königsberg 1800. — *K. F. Sintenis, Briefe über die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit*, 4 Th. — *J. G. Muller, Briefe über das Studium der Wissenschaften*, Zürich 1798. — *J. G. Herder, Briefe das Studium der Theologie betreffend*, 4 Th. und *Dessen Briefe zur Beförderung der Humanitat*, 10 Th. — *J. A. Eberhard, Handbuch der Aesthetik*, in Briefen, 3 Th. Halle 1803 ff.)

Ueber den *Briefwechsel der Gelehrten* und der *Frauenzimmer*, vergl. *meine Sprachkunde, S. 487 ff.*

Was

Was die *Dedicationen* betrifft (*Sprachkunde* S. 490 ff.); so sind sie Briefe, durch welche ein herausgegebenes Buch einer oder mehrern Personen gewidmet wird, denen man öffentlich seine *Verehrung* und *Dankbarkeit*, oder seine *Liebe* und *Anhänglichkeit* bezeugen will. Als Briefe gehören die Dedicationen entweder zu den *Briefen der Convenienz*, oder zu den *vertraulichen*, und müssen ganz individuell seyn. Da sie nicht Privat-, sondern *öffentliche* Briefe sind; so dürfen sie nichts von den gegenseitigen Verhältnissen der schreibenden und der empfangenden Person zur Publicität bringen, was nicht dahin gehört; sie müssen vielmehr das *Object* des dedicirten Buchs in eine gewisse Verbindung mit der Person setzen, an welche die Dedication gerichtet ist, und ohne Kriecherei und Uebertreibung, gedrängt und kurz, und dabei natürlich geschrieben seyn. Nie darf man sie, in Beziehung auf höhere Personen, als *Erwerbsmittel* betrachten.

56.

3) *Der historische Styl.*

Der Mensch gehört, nach seiner Organisation, einer Körperwelt an, in welcher ein ununterbrochener Wechsel der einzelnen Erscheinungen getroffen wird. Wir nennen die ganze Masse dieser Erscheinungen den *Kreis der Erfahrung*. Der *historische Stoff* ist aus diesem unermeſslichen Gebiete entlehnt, und der

der *historische Styl* hat die Bestimmung, unsre Vorstellungen von diesen Erscheinungen durch Sprache darzustellen. Es liegt daher in dem Umfange des historischen Styls der *ganze gegenwärtige* und *vergangene Kreis der Erfahrung;* zu ihm gehören alle Erscheinungen, sie mögen nun als *neben einander im Raume*, oder *nach einander in der Zeit* wahrgenommen werden, und wahrgenommen worden seyn.

Soll aber dem historischen Style *stylistische Vollendung* zukommen; so müssen die einzelnen Erscheinungen und Thatsachen, wie sie bereits in der Vorstellung zur Einheit verbunden sind, auch in der Darstellung zu einem *nothwendigen Zusammenhange* verknüpft werden, und von diesem nothwendigen Zusammenhange muss durch die Darstellung *ein Bild* für den innern Sinn vermittelt werden. Deshalb ist aber auch der historische Styl unter allen Gattungen des prosaischen Styls der *höchsten Versinnlichung* fähig, weil schon seinem *Stoffe* unter allen Stoffen des prosaischen Styls die *meiste Objectivität* zukommt. Die sogenannte *historische Kunst*, kann daher in nichts anderm bestehen, als in der Hervorbringung einer solchen stylistischen Form, in welcher das angeschaute Objective durch die innigste Harmonie der Korrectheit und Schönheit in der Darstellung zur Totalität erhoben wird. Dazu gehört denn zunächst eine solche *Gruppirung* des Mannigfaltigen in den einzelnen Erscheinungen und Thatsachen, dass der Kau-

salzusammenhang derselben unter sich in der Form versinnlicht wahrgenommen werde.

(Es gehört nicht hieher, den historischen Stoff selbst näher zu charakterisiren, weil er im historischen Style blos *nach seinem Verhältnisse zur Form* erscheint. — Die Teutschen sind nicht reich an *Historikern*, deren Styl vollendet wäre, und welche die Muster *der Engländer* erreichten oder überträfen. — Die *Theorie* des historischen Styls ist von den Teutschen noch nicht erschöpfend bearbeitet. *Adelung über den Styl, Th.* 2, *S.* 55 *ff.* — *Maass Rhetorik, S.* 292 *ff.* — *Woltmann, Plan für historische Vorlesungen, S.* 14 *ff.* und *Dessen kleine hist. Schriften, Th.* 1, *S.* 109 *ff.* — *Bolingbroke's Briefe über das Studium der Geschichte, übers. v. Vetterlein,* 2 *Th.* Leipzig 1794. — *C. R. Hausen, vom histor. Style in s. verm. Schr.* Halle 1766. — *Gatterers hist. Bibl. Th.* 1, 2. — *Müllers Briefe über das Studium der Wissenschaften, besonders der Geschichte,* Zürich 1798.

(Die *historische Kritik* ist die Wissenschaft, die verschiedenartigen Quellen der Geschichte nach ihrem Umfange zu kennen und mit Vorsicht anzuwenden. Zu diesen Quellen gehören *mündliche Ueberlieferungen (Traditionen), schriftliche Nachrichten, Denkmäler, Inschriften etc.*

Die *historischen Hülfswissenschaften* sind (ausser Naturbeschreibung, Naturgeschichte und Geographie) die *Chronologie;* die *Genealogie;* die *Diplomatik;* die *Numismatik;* die *Heraldik.* (Schriften von *Gatterer, Schönemann, Köhler, Eckhel, Eessmaier etc.)*

Die *historische Methode* betrift das Princip, welches man, in der Darstellung, der Behandlung

 der

der einzelnen Facten zum Grunde legt. — Sie kann *geographiſch*, *annaliſtiſch* (chronologiſch), *ethnographiſch*, *ſynchroniſtiſch*, *tabellariſch* und *pragmatiſch* ſeyn.

(Verhältniſs der *politiſchen Zeitungen*, *Flugſchriften*, *Intelligenzblätter* und *Anzeigen*, der *Zeitſchriften* (Journale, Monatsſchriften etc.) zum hiſtoriſchen Style).

57.

Eintheilung des hiſtoriſchen Styls.

Die Sphäre des Objectiven umſchlieſst die *Gegenwart* und *Vergangenheit*; der hiſtoriſche Styl ſtellt daher beide in allen ſeinen einzelnen Formen dar. Die Darſtellung heiſst in Hinſicht auf die Gegenwart: *Beſchreibung*; in Hinſicht auf die Vergangenheit: *Erzählung*. Die *Beſchreibung* ſtellt die Erſcheinungen und Veränderungen *im Raume*, die *Erzählung* die Facta der Vergangenheit *nach der Zeitfolge* dar. Der ſtyliſtiſche Zuſammenhang (die Totalität der Form) hängt daher von dem vorgeſtellten Kauſalzuſammenhange der Erſcheinungen und Facten unter ſich ab.

A) *Der beſchreibende hiſtoriſche Styl* zerfällt in den *naturbeſchreibenden* und *geographiſchen*.

1) *Naturbeſchreibung* (nicht Naturgeſchichte). Sie iſt entweder *allgemein*, oder *ſpeciell*. Die *erſte* objectiviſirt die ganze Natur,

tur, als ein abgeschlossenes Ganze, und stellt zugleich das Verhältniss unsrer Erde zu den übrigen Weltkörpern (den isolirten Theilen des Ganzen) in der *Uranographie* dar. Die *specielle* Naturbeschreibung aber objectivisirt die einzelnen Theile nach dem, aus dem Begriff *des Organismus* hervorgehenden, Princip für die Klassifikation der einzelnen Gattungen und Arten der Organisationen. — Der naturbeschreibende Styl ist daher:

a) *Mineragraphie;* Beschreibung der *unorganischen* Gegenstände;

b) *Phytographie;* Beschreibung der Erscheinungen des Organismus in der Pflanzenwelt;

c) *Zoographie;* Beschreibung der Erscheinungen des Organismus in der Thierwelt;

d) *Anthropographie;* Beschreibung des menschlichen Organismus und der Erscheinungen an demselben. Sie ist ein Theil der Anthropologie.

2) *Geographischer Styl.* Er enthält die Darstellung der natürlichen Beschaffenheit des Erdbodens und der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse der Völker, die ihn bewohnen.

a) *physikalische Geographie;* Darstellung der physikalischen Beschaffenheit des Erdbodens in Hinsicht auf Boden, Klima, Jahreszeiten, Producte, Thiere, Naturveränderungen etc.

b) *politische Geographie* (Chorographie); Darstellung der gegenwärtigen *örtlichen* Verhältnisse der Menschen und Völker, in Angemessenheit zu dem Theile der Erde, den sie bewohnen, und zu den Verhältnissen, in welchen die einzelnen Reiche und Staaten, und die einzelnen Provinzen in einem Reiche zu einander stehen.

c) *Statistik;* Darstellung der gegenwärtigen innern und äussern Formen der Staaten, nach dem nothwendigen Zusammenhange dieser Formen in Hinsicht auf die physischen, intellectuellen und moralischen Kräfte des einzelnen Staates, seiner Staatsverfassung, seiner Staatsverwaltung, und seiner Verbindung mit andern Staaten ausser ihm. Sie ist das reichhaltige und geistvoll dargestellte *Resultat* der Geographie, des Staatsrechts, der Staatswirthschaft, der Politik, und der genauesten Kenntniss der gesammten Kulturverhältnisse eines Staates.

d) *Reisebeschreibungen;* Darstellung der Resultate einsichtsvoller Reisenden über die an Ort und Stelle über fremde Völker und Reiche gemachten Beobachtungen, Erfahrungen und eingezogenen sichern Nachrichten.

B) *Der erzählende historische Styl* stellt dar, wie sich das entwickelte und entstand, was der beschreibende historische Styl unter der Form der Gegenwart versinnlicht; er beruht also auf einer zusammenhängenden Reihe von

von einzelnen Erscheinungen und Thatsachen, die aus *mündlichen, artistischen* und *schriftlichen* Ueberlieferungen aufbewahrt worden sind, und zerfällt in *Naturgeschichte* und *Menschengeschichte.*

1) *Naturgeschichte*, in diesem *richtigern* Sinne des Wortes enthält

a) Geschichte *des Kontinents*; (Vulkanismus, Neptunismus, — Versteinerungen; Alter der Erde; Fruchtbarkeit; klimatische Verschiedenheit etc.)

b) *Geschichte des Meers;*

c) *Geschichte der Thierarten;*

d) *Geschichte der Menschenspecies*, nach den Veränderungen des physischen Organismus des Menschen, — Racen etc.

2) *Menschengeschichte*, begreift alle Veränderungen und Thatsachen in sich, welche eine unmittelbare Wirkung der *Freiheit* sind. Sie ist in dieser Hinsicht

a) *Geschichte der Individuen;* denn das Ganze der Menschheit besteht aus Individuen, die unter dem Gesetze der Freiheit sich entwickelten und wirkten (*Lebensbeschreibungen, Biographien, Anecdoten, lapidarischer Styl etc.*)

b)

b) *Geschichte einzelner Familien, Gesellschaften, Corporationen;*

c) *Geschichte einzelner Völker, Reiche und Staaten;*

d) *Universalgeschichte*, Geschichte der Allheit von Individuen, welche das menschliche Geschlecht ausmachen.

58.

Die einzelnen Formen der historischen Darstellung.

a) *Die Erzählung.*

Die Erzählung, als eine von dem erzählenden Style isolirte Form, beschäftigt sich mit der Darstellung *Eines Factums*, das in der Ueberschrift oder im Eingange angekündigt ist, und das durch die Darstellung zur Einheit der Form erhoben wird. Durch diese Form werden daher die einzelnen Momente des Factums, die dabei interessirten Individuen, der Erfolg desselben u. s. w. zu einem Ganzen verbunden, wo um das Factum, als den Hauptbegriff in der Darstellung, sich alles in einem freien Leben herumbewegt.

59.

b) *Die Beschreibung.*

Sie verbindet gewisse Erscheinungen der *Gegenwart*, die unter sich im Zusammenhange stehen, sie mögen nun entweder zur Natur- oder zur Menschenwelt, nach ihrer itzigen Einrichtung und Verfassung, gehören, zu dem Ganzen einer in sich vollendeten stylistischen Form. Deutlichkeit, lichtvolle Ordnung, bequeme Uebersicht, umschliessende Darstellung des ganzen Stoffes, und Einfachheit in der Bezeichnung, (wobei die *tabellarische* Methode sehr oft mit Nutzen gebraucht wird), sind die Hauptmomente der Beschreibung, wohin der ganze *naturbeschreibende* und *geographische* Styl gehört.

(Für die *Naturbeschreibung: Bode, Blumenbach, Wünsch, Leske, Martini, C. Ph. Funke, Batsch, Link, Ludwig, Zimmermann, Girtanner, G. Forster etc.*

Für die *Geographie: Gatterer, Büsching, Borheck, Bruns, Ebeling, Plant, Normann, Fabri, Gaspari, Galletti, Canzler, Krebel, Mannert etc.*

Für die *Statistik: Achenwall, Toze, Gatterer, Remer, Sprengel, Schlözer, Meusel, Brunn, Grellman, Crome, Gilbert, Lüder etc.*

Reisebeschreibungen (teutsche Originale): *Nicolai, Meiners, Risbeck, G. Forster, Volkmann, Ehrmann, Pallas, Zöllner, v. Stollberg, Küttner, C. A. Fischer, Eggers, Gerning, Arndt, Benkowitz etc.*

60.

c) *Die Schilderung.*

Die Schilderung kann sowohl dem beschreibenden, als dem erzählenden Style zugehören; sie beruht auf der *erhöhten Versinnlichung* der dargestellten Erscheinungen in der Natur oder in der Menschenwelt *durch die Form.* Diese Versinnlichung darf aber die historische Wahrheit nicht beeinträchtigen, und nicht die *vollendete* rein historische Form *in eine poetische* Form verwandeln. Sie concentrirt nur die einzelnen Momente der Erscheinungen und die einzelnen Züge der Thatsachen zu einer lebensvollern Haltung, als in der gewöhnlichen historischen Darstellung geschieht, und befriedigt die Phantasie durch die Totalität der Form in demselben Grade, wie den Historiker durch die Wahrheit und den Kausalzusammenhang der Thatsachen.

(*Georg Forster*, *Schiller*, *C. A. Fischer* u. *a.*)

61.

d) *Die Biographie.*

Die Biographie ist die Darstellung des Lebens eines menschlichen Individuums in einer vollendeten stylistischen Form. Das Individuum steht im Mittelpunkte der Darstellung, so dass man durch die Darstellung eine lichtvolle und vollstän-

ständige Uebersicht über den ganzen Gang der Entwickelung und Ausbildung, und über die ganze Wirksamkeit dieses Individuums, so wie über den Einfluss desselben auf den unmittelbaren Kreis seiner Zeitgenossen erhalten muss. Der Biograph darf weder der Lobredner, noch der Gegner des darzustellenden Individuums seyn; er muss *völlig neutral* erscheinen, und Wahrheit muss ihm über alles gelten. Dabei aber kann er *psychologisch* die subjective Ausbildung und die Art der Thätigkeit des dargestellten Individuums motiviren, um das Leben desselben als ein zusammenhängendes Ganze darzustellen. — Sobald diese Bedingungen nicht berücksichtigt werden, erhält man einen *Lebenslauf*, oder einen *Panegyricus*, statt einer Biographie. — Die gröfste Vorsicht und Prüfung verdienen die *Selbstbiographien.*

(Ueber die *Theorie* der Biographie: *Wiggers, über die Biographie*, Mitau 1777. — *Maass, Rhetorik, S.* 303 *ff.* — *Jenisch, Theorie der Lebensbeschreibung*, Berl. 1802. — *Woltmann, Versuche über die Biographie*, in s. *kleinen hist. Schriften, Th.* 1, *S.* 103 *ff.* —

G. *B. v. Schirach, Biographie der Teutschen*, 6 *Theile*, Halle 1770 ff. — *J. M. Schröckh, allgemeine Biographie*, 8 *Theile*, Berlin 1785 ff. *Dessen Lebensbeschreibungen berühmter Gelehrten*, 2 *Th.* Leipzig 1789. N. A. — *A. H. Niemeyer, Charakteristik der Bibel*, 5 *Theile.* — *C. Meiners, Lebensbeschreibungen berühmter Männer aus den Zeiten der Wiederherstellung der Wissenschaften*, 3 *Th.* Zürich 1796. — *Tischer, Lebensbeschreibungen berühmter Reformatoren*, 8 *Th.* — *J. A. Eberhard, der Biograph*, 4 Stücke. — *F. Schlichtegroll,*

groll, *Nekrolog der Teutschen*, *seit* 1790., jedes Jahr 2 Bände, ohne die Supplementbände. — *Pantheon der Teutschen*, 3 *Th.* Chemnitz 1791 ff. — Einzelne Biographien von *Jerusalem*, *Büsching*, *Nicolai*, *Halem*, *Herder* und andern. — *Selbstbiographien* von *Büsching*, *Michaëlis*, *Büsch*, *Bronner*, *Brandes*, *Hippel*, *Pütter*, *Böhmer*, *Schlözer*, *Dittersdorf*, *Thiess etc.*)

62.

e) *Die Charakteristik.*

Sobald man zwischen Biographie und Charakteristik genau unterscheidet, besteht das Wesentliche der letztern darin, dass sie bei der Darstellung eines Individuums *nach einem dabei angenommenen psychologischen Princip* verfährt, das sie in der Einleitung ankündigt, und welches durch das Ganze der Form gehalten und durchgeführt wird. Sie gestaltet die Begebenheiten und Wirkungen des dargestellten Individuums nicht *nach* diesem Princip; aber sie verfährt *teleologisch*, indem ihr das Individuum, nach seinem ganzen pragmatisch entwickelten Leben, nur dazu dient, eine höhere Wahrheit, oder einen allgemeinen Satz dadurch zu versinnlichen. Es erhellt daraus, dass nur sehr *merkwürdige Männer* sich zur Charakteristik eignen, solche, die entweder auf ganze Staaten oder auf ganze Wissenschaften und deren Umgestaltung einen entschiedenen Einfluss gehabt haben. — *Cäsar*, *Colom*, *Friedrich II.*, *Kant* u. a. würden sich daher zur Charakteristik eignen, in-

inwiefern die aus dem *intensiven* Leben dieser Männer hervorgehenden Wirkungen den Maasstab für die grossen ausser ihnen bewirkten Veränderungen enthalten, diese letztern aber, aus dem *kosmopolitisch-teleologischen Standpuncte*, an die Spitze der Darstellung gestellt werden. Das Accidentelle im Leben dieser Männer (die *äussern* Schicksale derselben, ihre Geburt, ihre häuslichen Verhältnisse etc.), das in der Biographie ausführlich erörtert wird, steht hier im Hintergrunde, weil der *kosmopolitische Einfluss* derselben der Hauptpunct ist, um welchen sich alles bewegt.

63.

f) *Die Anecdote und der lapidarische Styl.*

Die *Anecdote* ist die Darstellung einer einzigen Begebenheit, einer einzigen Aeusserung eines Individuums, welche sich entweder durch ihre Neuheit und Originalität, oder durch ihren Zusammenhang mit andern Umständen so auszeichnet, dass sie isolirt dargestellt werden, und durch die Form der Darstellung Interesse erregen kann. — Vermittelst des Individuums, von welchem die Anecdote erzählt wird, gehört dann dieselbe bald der Biographie, bald der Specialgeschichte an, und erläutert nicht selten gewisse Erscheinungen, welche ohne die in der Anecdote enthaltenen Eigenheiten nur schwer zu erklären seyn würden. — Der *Form* nach, muss die Anecdote kurz und kräftig darge-

gestellt, und alles auf die *Pointe*, d. h. auf den eigentlichen charakteristischen Punct hingeleitet werden. — Da sich die Anecdoten zur Geschichte nur *als Episoden* verhalten; so verräth es Kleinigkeitskrämerei und einen unreifen historischen Geschmack, wenn man dieselben häuft.

(Vergl. die Einleitung zu den *Supplementen* des *Anecdotenlexicons*).

Der *lapidarische* Styl besteht zunächst in Inschriften, welche auf öffentlichen Denkmälern, (*Grabmälern*, *Ehrensaulen*, *Münzen etc.*) das Andenken an gewisse Personen und Begebenheiten erhalten sollen, die sich ein Anrecht auf diese Auszeichnung erworben haben. Wahrheit und kraftvolle Kürze kann hier allein von Wirkung seyn.

64.

g) *Die Specialgeschichte.*

Die Darstellung der Schicksale und Handlungen einer *Mehrzahl* von Individuen, unter einer der Korrectheit und Schönheit angemessenen stylistischen Form, ist die Bestimmung der Specialgeschichte. Das Familienleben, die Geschichte ganzer *Corporationen*, *Stände*, *Geschlechter*, *Gesellschaften*, *Orden*, *Zünfte u. s. w.*, so wie der *einzelnen Staaten* gehört in ihren Umkreis. Sie gründet sich auf die strengste *historische*

rische Kritik, und arbeitet, indem sie das Detail der Geschichte der einzelnen Völker zur Einheit der Form ordnet und verbindet, der Universalgeschichte vor, die nur, nach *vollendeter* Bearbeitung der Specialgeschichte, die höhern Forderungen an sich befriedigen kann. — Soll die Specialgeschichte unter der Einheit einer stylistischen Form erscheinen; so muss sie, durch die Darstellung, eine jede Corporation und einen jeden Staat *als einen vollendeten Organismus* versinnlichen, so dass man die *Verfassung* desselben, als den Mittelpunkt *seines innern Lebens*, und alle die einzelnen Beziehungen seiner Entwickelung und Ausbildung nach ihrem Verhältnisse zu seiner vollendeten *organischen* Reife kennen, und in ihrem Zusammenhange würdigen lernt. Die Specialgeschichte stellt daher, in Hinsicht auf die einzelnen Staaten, aus beglaubigten Facten die allmählige Consolidirung der äussern und innern Staatsform, die verschiedenen Perioden der Entwickelung und Begründung derselben, die Verhältnisse des Staates zu dem grossen europäischen Staatenverein, und die Gründe des Emporblühens und des Veraltens der bestehenden Staaten, so wie bei den *erloschenen*, die Ursachen ihrer Auflösung, mithin ihr eigentliches *politisches* Leben, in einem Zusammenhange dar, der durch die Form der Darstellung als ein vollendeter Organismus erscheint.

Spittler, *Vorrede zu s. Gesch. der europ. Staaten*, Th. 1. — *Heeren*, *Handb. der Gesch. der Staaten des Alterthums*, Gött. 1799. —

Die

Die Specialgeschichte bearbeiteten: *Heyne*, *J. Müller*, *Schiller*, *Spittler*, *Heeren*, *Eichhorn*, *Meusel*, *Schröckh*, *Pütter*, *Heinrich*, *Ign. Schmidt*, *Milbiller*, *Möser*, *Hegewisch*, *Sprengel*, *Woltmann*, *Halem*, *Krause*, *Weisse*, *Sartorius*, *Plank*, *Pockels etc.*

65.

h) *Die Kulturgeschichte.*

Die Kulturgeschichte ist, ihrem Ursprunge und ihrer Bestimmung nach, Specialgeschichte. Nur uneigentlich kann man die Geschichte des *physischen* Menschen zu ihr ziehen, die der Naturgeschichte angehört; die Geschichte des *geistigen* Lebens ist ihre eigenthümliche Sphäre. Deshalb steht auch bei der Kulturgeschichte *kein Volk*, sondern ein *Begriff* an der Spitze der Darstellung, der Begriff der *Kultur*, der aus der Perfectibilität des Menschen hervorgeht, und in die drei Untertheile: die *intellectuelle*, *ästhetische* und *moralische* Kultur zerfällt. — Die Entwickelung dieser Begriffe enthält das leitende Princip für die stylistische Darstellung der *einzelnen Momente* der Kultur, so dass *alle* dazu gehörige Facta, entlehnt aus der Geschichte *aller* Völker des Erdbodens, unter diesen Begriff gebracht, und, vermittelst der Festhaltung desselben, zu einer Totalität der Form verbunden werden. Es würde aber den Gesichtspunct für die Behandlung der Facten verrücken heissen, wenn man dem Begriffe der

in-

intellectuellen, ästhetischen und moralischen Kultur selbst noch ein höheres Princip (z. B. das Princip des grenzenlosen Fortschreitens unsers Geschlechts) zum Grunde legen wollte, wohl aber muss man bei jeder speciellen Wissenschaft oder Kunst etc. *auf den generischen Kulturbegriff der ganzen Gattung* Rücksicht nehmen.

Aus dem Begriffe der *intellectuellen* Kultur gehet die Geschichte der *einzelnen Wissenschaften* hervor: *Geschichte der menschlichen Sprache* überhaupt, und *Geschichte der einzelnen Sprachen* (der teutschen, lateinischen, griechischen etc.) als der allgemeinen Bedingung der intellectuellen Kultur; *Geschichte der Philosophie* (zerfällt in Geschichte der *Anthropologie*, der *empirischen Psychologie*, der *Logik*, der *Metaphysik*, der *Aesthetik*, der *Rechtslehre*, der *Sittenlehre etc.)*; Geschichte der *Mathematik* (mit Einschluss der Geschichte aller *isolirten* Wissenschaften der reinen und angewandten Mathematik); *Geschichte der Gewerbe, der Entdeckungen und Erfindungen* (Technologie etc.) Geschichte der *Jurisprudenz*, *Medicin* und *Theologie*; eine *Geschichte der Geschichte*, oder die Darstellung der Art und Weise, wie die Bearbeitung der einzelnen Theile der Geschichte geschehen ist, wohin auch die *Literärgeschichte* gehört.

Aus dem Begriffe der *ästhetischen* Kultur gehet die Darstellung der *Geschichte der einzelnen Künste* hervor, deren einzelne Theile dann wieder als Species der verschiedenen Hauptgattungen

gen

gen isolirt behandelt werden können. Geschichte *der Beredsamkeit*, *der Dichtkunst*, *der Tonkunst*, *der Mahlerei*, *der Baukunst*, *der Plastik*, *der Tanzkunst*, *der Mimik*, *der Schauspielkunst*, *der Gartenkunst*.

Aus dem Begriffe der *moralischen* Kultur gehet die Darstellung der Geschichte des eigentlichen moralischen Lebens des Menschen hervor: Geschichte *der Sittlichkeit*, die aber, da wir das innere Princip der menschlichen Handlungen nur aus den Handlungen selbst (als Erscheinungen) beurtheilen können, nur als *Geschichte der Sitten* behandelt werden kann; Geschichte *der Religion* überhaupt, und der *einzelnen positiven Religionen* insbesondere; Geschichte des *rechtlichen Vereins*, wohin die Geschichte *der Gesetzgebung*, *der Politik*, *der Constitutionen*, *des politischen Gleichgewichts*, *des Handels*, *der Kriege* u. s. w. gehört.

(Die Geschichte der Philosophie: *Buhle*, *Tennemann*, *Tiedemann*, *Staudlin*, *Plessing*, *Meiners*, *Busching*, *Eberhard*, *Gurlitt*, *Socher*, *Adelung*, *Eberstein*, *Reinhard etc.*

Die Geschichte der mathematischen Wissenschaften: *Kastner*, *Fischer*, *Gmelin*, *Hoyer etc.*

Kirchengeschichte und einzelne theologische Wissenschaften: *Mosheim*, *Cramer*, *Semler*, *Walch*, *Schröckh*, *Plank*, *Spittler*, *Henke*, *Ziegler*, *Corrodi*, *Staudlin*, *Ammon*, *Meyer*, *Schuler*, *Flügge etc.*

Die

Die Geschichte der Aesthetik: *Winkelmann, Bouterweck, Nasser, Fiorillo, Forkel, Büsching, Flögel, Hartmann etc.*

Die Geschichte der klassischen Literatur und Archäologie: *Heeren, Eschenburg, Siebenkees.*

Die Geschichte des Schulwesens: *Ruhkopf, Meiners etc.*

Die Geschichte des Handels: *Fischer.* — Geschichte der teutschen Landwirthschaft: *Anton.*

Geschichte der Medicin: *K. Sprengel.*

Geschichte der Kriege: *Archenholz, Tempelhof, Schiller, Posselt etc.*

Literaturgeschichte: *Jöcher-Adelung, Hamberger, Fabricius, Meusel, Ladvocat-Baur, Denis, Wachler, Eichhorn, Wald, Büsching, Wahl, Dahler, Bouginé etc.*

Tabellarische Geschichte: *J. Hübner, Berger-Jäger, Gatterer, Pütter, Randel; Remer, Brunn, Höck, Hübler, Bredow, Kruse, Seiler, Vater etc.)*

66.

i) *Universalgeschichte.*

Die Universalgeschichte (unrichtig: *Weltgeschichte* genannt) umschliesst *die ganze Vergangenheit* des menschlichen Geschlechts seit seinem Entstehen auf dem Erdboden bis auf den gestrigen Tag. Der Umkreis derselben ist in der That unermesslich, und diesen ungeheuern, in der Specialgeschichte nach den Gesetzen

der historischen Kritik bearbeiteten, Stoff zu einer lebensvollen Form, die innere Einheit hat, zu gestalten, ist die Aufgabe an den Stylisten der Universalgeschichte. Soll seine Darstellung befriedigen; so müssen *Synchronismus* und *Chronologie* in ihr aufs unzertrennlichste, aber auch aufs zweckmäfsigste verbunden seyn. Der *Synchronismus* vermittelt nämlich für die Phantasie das *Bild des Gleichzeitigen;* die *Chronologie* aber für den Verstand die *Kette der Aufeinanderfolge* der Facten.

(Die von teutschen Gelehrten bearbeitete Uebersetzung von *Guthrie* und *Gray*, *Bossuet-Cramer*, *Schlözer*, *Gatterer*, *Schröckh*, *Beck*, *Remer*, *Eichhorn*, *Galletti*, *Hübler etc.*)

67.

k) *Geschichte der Menschheit.*

So wie sich die Kulturgeschichte zur Specialgeschichte verhält; so verhält sich die Geschichte der Menschheit zur Universalgeschichte. Ferner: so wie sich die Specialgeschichte zur Universalgeschichte durch ihre Vorarbeiten verhält; so muss die Kulturgeschichte der Geschichte der Menschheit vorarbeiten. Statt des Begriffes: *Kultur*, der an der Spitze der Kulturgeschichte steht, steht an der Spitze der Geschichte der Menschheit der Gattungsbegriff: *Menschheit.* Die *Geschichte der Menschheit*, die, unabhängig von jedem philosophischen Systeme,

auf

auf den *reinen Begriff* der Menschheit gegründet, übrigens aber *durchgehends auf Facta* aufgeführt werden muss, setzt eine vollendete und vollständige Bearbeitung *aller* einzelnen untergeordneten Theile der Kulturgeschichte voraus, und ist die *Darstellung dessen, was* das menschliche Geschlecht, *als Gattung*, geworden ist, *unter der Totalität einer vollendeten stylistischen Form*, in welcher der Stoff von der Form unzertrennlich, und das, *was* die Menschheit geworden ist, zugleich nach allen *historischen* Momenten, *wie* sie es geworden ist, *in einer und derselben Totalität* erscheint. Nie sollten Kulturgeschichte und Geschichte der Menschheit mit einander verwechselt werden. In der Kulturgeschichte steht der allgemeine Begriff *Kultur*, mit seinen Speciebus: intellectuelle, ästhetische und moralische Kultur, an der Spitze, so dass die Kulturgeschichte alles das entwickelt, was der Mensch in Hinsicht auf diese einzelnen, hier zur Totalität der Form verbundenen, Kulturmomente geworden ist; in der Geschichte der Menschheit aber wird an den Begriff: *Menschheit*, die Darstellung dessen angeknüpft, wie *der Mensch*, als Repräsentant seines Geschlechts, durch die Perfectibilität seiner Anlagen und *nach dem unermesslichen Spiele seiner Freiheit*, auf Erden bald *vorwärts* geschritten, bald *rückwärts* gegangen ist, um die Menschheit, als Totalität, als ein *sich selbst* und zwar *durch sich selbst entwickelndes Ganze* darzustellen. Alles also, was der Mensch *durch Freiheit wird und vollbringt*, begründet die *historische* Wissenschaft, die wir

 Ge-

Geschichte der Menschheit nennen, und die eben so in der Darstellung unter der Totalität einer stylistischen Form erscheinen muss, wie in dem Menschen selbst der vollendeteste *Organismus*, aus der Identität des physischen und geistigen Lebens hervorgehend, wahrgenommen wird. — Zur Bearbeitung der Geschichte der Menschheit wird also ein Historiker gehören, der in demselben Grade Philosoph ist, wie er das unermessliche Feld der Universalgeschichte umschliesst.

(Home, Zambaldi, Ferguson, Tetens, Neeb, Irwing, Kraft, Zimmermann, Iselin, Hirschfeld, Ith, Meiners).

I. Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht, Abhdl. — *Woltmann, Plan für historische Vorlesungen*, Jena 1794. — *Schiller, was heisst und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte*, Jena 1790. — *Herder, Ideen zu einer Philos. der Geschichte der Menschheit*, 4 Theile. — *Dominikus, über Weltgeschichte und ihr Princip*, Erf. 1791. — *Stapfer, die fruchtbarste Entwickelungsmethode der Anlagen des Menschen, zufolge eines kritisch-philosophischen Entwurfes der Kulturgeschichte unsers Geschlechts*, Bern 1792. — *Vierthaler, philos. Geschichte der Menschen und Völker*, 5 Th. Salzb. 1787 ff. — *Adelung, Versuch einer Gesch. der Kultur des menschl. Geschlechts*, Leipzig 1782. — *Pölitz, Grundlinien zur pragmatischen Weltgeschichte*, Leipzig 1794; *Dessen Geschichte der Kultur der Menschheit*, 1 Th. Leipzig 1795; *Derselbe, über die letzten Principien der Philosophie, und über das daraus resultirende Princip zu einer Phil. der Gesch. der Menschheit*, in *Eggers teutsch. Mag.* 1797, *July, S.* 44 *ff.* — *Hegewisch, über die Wahrschein-*

ſcheinlichkeit eines künftigen vollkommenern Zuſtandes der Menſchheit, in *Eggers Mag.* 1795. *July*, *S.* 36 *ff.* — *K. S. Zachariä*, *in wiefern iſt Geſchichte als Wiſſenſchaft möglich?* in ſ. *Journal für Phil. April* 1796. — *Bartoldy*, *Einleit. zur Geſchichte des ältern Europa*, Th. 1. Berl. 1794. — *Condorcet*, *Entwurf eines hiſtoriſch Gemäldes der Fortſchritte des menſchl. Geiſtes*, überſ. von *Poſſelt*, Tüb. 1796. — *J. G. Eichhorn*, *allgemeine Geſchichte der Kultur und Literatur des neuern Europa*, 2 Th. Götting. 1796. — *Fr. Majer*, *Briefe über das Ideal der Geſchichte*, Lüb. 1796. — *Derſelbe*, *zur Kulturgeſchichte der Völker*, 2 Th. Leipz. 1798, mit *Vorrede* von *Herder*. — *von Eggers*, *Skizze und Fragmente einer Geſchichte der Menſchheit*, 3 Th. N. A. 1803. — *Jeniſch*, *univerſalhiſtoriſcher Ueberblick der Entwickelung des Menſchengeſchlechts*, *als eines ſich fortbildenden Ganzen*, eine Philoſophie der Kulturgeſchichte, 2 Th. Berlin. 1801. — *Buchholz*, *Darſtellung eines neuen Gravitationsgeſetzes für die moraliſche Welt*. Berl. 1802. — *Heynig*, *Ideen zur Geſchichte des groſsen Ganges der Kultur und der Menſchheit in der Welt*, Zwickau, 1803. — *Gotſch*, *Geſchichte der Kultur des Menſchengeſchlechts etc.* 3 Theile, Wien, 1803. — *(Carus) Ueber die Idee und bisherige Behandlung einer Geſchichte der Menſchheit*, in der *Leipz. Lit. Zeit.* 1804, St. 1, 2, 4, 5, 26. —

68.

4) *Der Lehrſtyl.*

Wenn der Stoff des hiſtoriſchen Styls auf Factis beruht; ſo beſteht der Stoff des didactiſchen Styls in Begriffen. Wenn bei dem hiſtoriſchen Style die Sphäre der Erſcheinun-

nungen ausser uns unter der Einheit der stylistischen Form dargestellt wird; so wird bei dem didactischen Style die *Sphäre unsrer Erkenntniss, die in subjectiven Begriffen besteht, zur Einheit der stylistischen Form erhoben.* So weit also die Sphäre der Begriffe ist; so weit ist auch die Sphäre des didactischen Styls. Das allgemeine Gesetz der Form, das Gesetz der innigsten Harmonie zwischen Korrectheit und Schönheit, gilt für jede einzelne Form des didactischen Styls. Denn da der Stoff des didactischen Styls in Begriffen besteht, die Korrectheit aber auf der durch die Darstellung versinnlichten Wahrheit innerhalb der Begriffe beruht; so hängt die Korrectheit im didactischen Style von der Wahrheit der Begriffe ab, welche den Stoff des didactischen Styls ausmachen. Dagegen müssen, in Hinsicht auf die *Schönheit* der Form, die als korrect dargestellten Begriffe in der Darstellung als ein *organisches lebensvolles Ganze* erscheinen, das eben so durch die Versinnlichung im Ausdrucke, als durch die Freiheit der Bewegung gefällt. Die Art und Weise der Vereinigung der Korrectheit und Schönheit im didactischen Style hängt aber von der *subjectiven* Beziehung des Stoffes auf die Form, d. h. von der für den Stoff völlig angemessenen producirten Form ab, durch welche die Mannigfaltigkeit, die Kraft und die höhere Gewandtheit des Stylisten sich am sichersten bewährt. Ob nun gleich *Belehrung und Ueberzeugung* der nächste Zweck des didactischen Styls ist; so soll doch auch die

die in einem stylistischen Producte dargestellte Erkenntniss (die Masse von Begriffen), nach ihrer subjectiven Vollendung in dem Gemüthe des Darstellenden, so in der Form erscheinen, dass das Gefühlsvermögen und der Wille ebenmässig dadurch bewegt, und alle Kräfte des menschlichen Geistes in ein harmonisches freies Spiel gesetzt werden.

Noch fehlt eine befriedigende Theorie des *didactischen* Styls. *Adelung, über den Styl, Th.* 2, *S.* 80 *ff.* — *Eschenburg, Theorie der sch. Wissensch. S.* 316 *ff.* — *Maass Rhetorik, S.* 281 *ff.*

69.

Eintheilung des Lehrstyls.

So verschiedenartig auch die Formen sind, unter welchen die Sphäre von Begriffen, welche die Totalität der subjectiven Erkenntniss ausmachen, dargestellt werden kann; so lassen sie sich doch unter folgende *fünffache* Klassifikation bringen:

1) Der *systematische* Lehrstyl, wenn man irgend einen Theil, oder ein grösseres Gebiet der menschlichen Erkenntniss in sich zusammenhängend, vollständig, erschöpfend, und nach allen seinen Umgebungen darstellt;

2) der *kompendiarische* (auch *epitomatorische*) Lehrstyl, wenn man ein abgeschlossenes Gebiet der menschlichen Erkenntniss zwar in sich zusammenhängend und erschöpfend, aber so *gedrängt* darstellt, dass man die völlige Ausführung der einzelnen Theile der gedrängten Uebersicht aufopfert;

3) Der *erläuternde (commentirende)* Lehrstyl, wenn man die einzelnen Theile eines systematisch dargestellten Ganzen weiter ausführt; die mit der systematischen Darstellung nicht selten verbundene Terminologie erklärt, und den ganzen Umkreis verwandter oder widersprechender Meinungen berücksichtigt etc.;

4) der *populäre* Lehrstyl, wenn man einen wissenschaftlichen Gegenstand so darstellt, dass man alles von ihm trennt, was den eigentlichen Gelehrten ausschliessend angeht, und nur diejenigen Theile desselben in einer lichtvollen Uebersicht und leichtfasslichen Darstellung behandelt, welche man auch ohne gelehrte Vorkenntnisse verstehen, und mit dem wirklichen Leben in Verbindung bringen kann;

5) der *dialectisch-kritisirende* Lehrstyl, wenn man das Gesetz der Form zur Prüfung und Beurtheilung einer vorhandenen stylistischen Form aus irgend einem wissenschaftlichen Gebiete anwendet, um theils über die Behandlung des Stoffes, theils

über die Vollendung der Form zu einem beſtimmten Urtheile zu gelangen.

70.

a) *Der ſyſtematiſche Lehrſtyl.*

Wenn ein *Syſtem* das planmäſsig angelegte und ebenmäſsig durchgeführte Ganze iſt, in welchem entweeer eine ganze Wiſſenſchaft (und alſo eine in ſich abgeſchloſſene Sphäre der menſchlichen Kenntniſs), oder doch ein beſtimmter Theil der ſubjectiven menſchlichen Erkenntniſs nach allen ſeinen Umgebungen dargeſtellt wird; ſo verlangt das Geſetz der Form, daſs nicht nur der unter der Form dargeſtellte Stoff zuſammenhängend, vollſtändig und erſchöpfend erſcheine, ſondern daſs die Form ſelbſt als Totalität aufgefaſst werde, und ein reines Wohlgefallen an ihr bewirke. In einem Syſteme müſſen daher alle dargeſtellte Begriffe unter ſich ſelbſt übereinſtimmen (*formelle* Wahrheit haben), und dadurch die Einheit und innere Verkettung des Ganzen bewirken, ſo daſs weder Lücke noch Sprung wahrgenommen werden, vielmehr muſs man das leitende Princip, nach welchem alle Theile verbunden ſind, in der Ausführung, Haltung und Behandlung der einzelnen Theile und in deren Verhältniſſe zum Ganzen überall wiederfinden; zugleich muſs aber auch die Form als ein organiſches Ganze, nach der ihr mitgetheilten höhern Verſinnlichung in der Darſtellung, erſchei-

scheinen. — Zum systematischen Lehrstyle gehören:

1) *Das System*, von welchem alles das im Allgemeinen gilt, was hier vom systematischen Lehrstyle gesagt worden ist.

2) *Die Abhandlung*, welche die systematische und erschöpfende Darstellung irgend eines *Theiles*, oder eines *Abschnitts* aus einem grössern wissenschaftlichen Ganzen enthält. Sobald aber alle einzelne Theile der Wissenschaften in einzelnen Abhandlungen, die aber, der stylistischen Form nach, als Totalität erscheinen, behandelt würden; so würde selbst das Ganze der Wissenschaft dadurch in der Darstellung wesentlich gewinnen. — Uebrigens gilt in stylistischer Hinsicht für die Abhandlung, als ein *kleineres* Ganze, das, was für das System, als das grössere abgeschlossene Ganze, gilt.

(*Reinhard*, *Kant*, *Spalding*, *Garve*, *Engel*, *Mendelssohn*, *Lessing*, *Forster*, *Sturz*, *Herder*, *Eberhard*, *Manso*, *Heydenreich*, *Schlosser*, *Zachariä*, *Lichtenberg* etc.

3) *Die Vorlesung*. Vorlesungen sind entweder isolirte für sich bestehende Ganze, und, als solche, Fragmente aus ganzen Wissenschaften; oder es wird in ihnen eine Wissenschaft allmählig nach ihrem ganzen systematischen Zusammenhange durchgeführt,

führt, und zwar so, dass *durch die Form der Darstellung*, beim Schlusse der Vorlesungen, ein Bild von der Totalität der dargestellten Wissenschaft hervorgebracht worden ist. In stylistischer Hinsicht dürfen sie daher nicht ein bloses trockenes Gerippe irgend einer Wissenschaft enthalten; eben so wenig dürfen sie durch erkünstelten rhetorischen Schmuck blos überreden, statt zu überzeugen; vielmehr sollen sie *durch Stoff und Form* die gesammten geistigen Vermögen in ein freies harmonisches Spiel setzen.

(*Mendelssohn*, *Jerusalem*, *Gellert*, *Heydenreich*, *Fichte*, *Schelling etc.*)

71.

b) *Der kompendiarische Lehrstyl.*

Das Kompendium ist das System *in einem verjüngten Maasstabe;* es ergehen also an die Ausarbeitung desselben alle die Forderungen, welche an die Darstellung des Systems ergehen, nur unter *der Modifikation*, dass die Form auf eine *gedrängte* Uebersicht über die Wissenschaft berechnet sey. Zwar darf die Kürze des Kompendiums nie die systematische Haltung der Wissenschaft selbst beeinträchtigen, vielmehr muss die *Symmetrie* der einzelnen Theile des Ganzen aus der kompendiarischen Form hervorleuchten; aber dadurch unterscheidet sie

sich

sich von dem Systeme, dass sie die weitere Ausführung der Gegenstände der mündlichen Erläuterung, oder dem Scharfsinne des Lesers überläfst, und die einzelnen Theile des Systems mehr nur mit kräftigen Zügen andeutet, und unter der allgemeinsten Hülle des logisch durchgeführten Planes bezeichnet, als das Detail selbst ausführlich entwickelt.

(*Platners* Anthropologie und Aphorismen; *Eschenburgs* Archäologie, Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, Wissenschaftskunde; *Maass* Rhetorik; *Jacobs* Erfahrungsseelenlehre, Moral, Naturrecht; *Ammons* Moral; *Adelungs* Sprachlehre; *Eichhorns* Literärgeschichte u. a. zeichnen sich als zweckmäfsige Compendien aus).

72.

c) *Der commentirende Lehrstyl.*

Jedes in sich vollendete System verlangt, um ganz umschlossen und verstanden zu werden, einen völlig wissenschaftlich gebildeten, glücklich organisirten, und mit der Wissenschaft, welche im Systeme dargestellt wird, schon bekannten Kopf. Je concentrirter der innere Zusammenhang des Systems, je neuer die Behandlung einer Wissenschaft in demselben, je origineller und ungewöhnlicher die in dasselbe aufgenommene Terminologie ist; desto nöthiger ist es, dass durch *Commentare* die Uebersicht und Beurtheilung eines Systems erleich-

leichtert, sein Verstehen befördert, die wissenschaftliche Terminologie erklärt und popularisirt, das Neue und Eigenthümliche desselben mit dem in diesem Fache bereits Geleisteten zusammengestellt, der Geist der entgegengesetzten Systeme geprüft, das schwer zu verstehende durch zweckmäſsig gewählte Beispiele erläutert, und Manches, was man an demselben tadelte, tiefer begründet, oder unter einer befriedigendern Ansicht dargestellt werde. Kaum bedarf es der Erinnerung, daſs alle Weitschweifigkeit und Durchwässerung des Systems von einem gut geschriebenen Commentare ausgeschlossen bleiben müsse. — Dasselbe gilt auch von den *Parallelen*, die ebenfalls hieher gehören, in welchen mehrere Systeme, oder die einzelnen Lehrstücke desselben mit einander verglichen, und vermittelst dieser Vergleichung ein Princip für die nähere Bestimmung des wissenschaftlichen Gehalts der parallelisirten Systeme aufgefunden wird. Vielseitige Ansicht der von mehrern verschiedenartig dargestellten Gegenstände; unpartheiische Würdigung jedes wahren Verdienstes; Toleranz gegen fremde Meinungen — und eigner Fortschritt mit dem Geiste des Zeitalters in wissenschaftlicher Hinsicht, müssen die Eigenschaften dessen seyn, der eine Parallele unter einer vollendeten stylistischen Form aufstellen will.

73.

d) *Der populäre Lehrstyl.*

Populär heisst, im Gegensatze der systematischen Behandlung eines wissenschaftlichen Gegenstandes, diejenige Darstellung desselben, welche alles das von derselben ausschliesst, was entweder blos für die eigentlichen Gelehrten, oder auch blos für die völlig Eingeweihten in einer bestimmten Wissenschaft verständlich ist, so dass man die Darstellung theils ohne *tiefere* wissenschaftliche Vorkenntnisse verstehen, theils durch sie *von dem Zusammenhange des dargestellten Gegenstandes mit dem wirklichen Leben* überzeugt werden kann. Dessen ungeachtet darf sie nicht oberflächlich und seicht seyn, wenn sie sich auch nicht auf letzte Principien stützt; vielmehr muss ihre Form eine solche Einheit enthalten, in welcher die einzelnen Theile des Stoffes sorgfältig gruppirt, die wichtigsten Momente bestimmt hervorgehoben, und nach ihrer Beziehung und Anwendbarkeit aufs Leben dargestellt erscheinen. Nothwendig muss der populäre Schriftsteller die Wissenschaft, oder den Theil derselben, den er popularisiren will, *ganz übersehen*; zugleich muss er aber auch eine solche Leichtigkeit, Fasslichkeit und Gewandtheit des Styls besitzen, dass durch diese Eigenschaften seine Darstellung wirklich auf ein grösseres Publikum wirke, und die popularisirte Wissenschaft in demselben weiter verbreite.

Zum

Zum populären Lehrſtyle gehören:

1) *Sprüchwörter*, welche gewiſſe, aus einzelnen Erfahrungen und Vorgängen des gemeinen Lebens abgeleitete, Ausdrücke und Redensarten in ſich enthalten, deren man ſich, zur Bezeichnung dieſer Erfahrungen und Vorgänge, bedient. Sie können in der höhern ſtyliſtiſchen Form nur ſelten und mit Vorſicht gebraucht werden.

2) *Gemeinplätze* (loci communes); ſolche einfache und verſtändliche Sätze, bei deren Gebrauche man auf eine allgemeine Bekanntſchaft mit denſelben, und deshalb auch auf die Zuſtimmung der Mehrheit in der Beziehung derſelben auf die Erläuterung eines gegebenen Falles rechnen kann.

3) *Sentenzen*; ſolche ſinnvolle und gehaltreiche einzelne Sätze, welche eine entweder weniger bekannte Wahrheit, oder eine bekannte Wahrheit unter einer neuen Form, in einem neuen Zuſammenhange, und nach einer geiſtvollen Gruppirung mit andern Begriffen, in ſich enthalten. Ohne Scharfſinn und natürlichen Witz werden ſie nicht gelingen.

4) Die *katechetiſche und ſokratiſche Form*. Das Eigenthümliche der *erſtern* beſteht in dem *Abfragen* von Begriffen, die man vorher *mündlich* mitgetheilt hat, um ſich zu über-

überzeugen, ob man verstanden worden sey; das Eigenthümliche der *zweiten* aber beruht auf einer solchen Entwickelung gewisser Begriffe und Wahrheiten in der dialogischen Form, nach welcher man sie nicht mitzutheilen, sondern sie die zu belehrenden Individuen in sich selbst auffinden lehrt. — Beide verlangen eine vollständige Bemächtigung der Gegenstände, welche man auf diese Art mittheilen will, und eine sorgfältig berechnete Herablassung zu den Eigenthümlichkeiten, Schwächen und Vorkenntnissen Andrer; beide verlangen in der stylistischen Behandlung eine lebhafte Vergegenwärtigung der gedachten Subjecte, die man belehren will, und ein genaues Festhalten des einmal gewählten Charakters des Lehrers und der zu Belehrenden. *(Dolz etc.)*

5) *Jugendschriften* haben die Bestimmung, die Ausbildung und Entwickelung der heranwachsenden Menschheit in intellectueller, ästhetischer und moralischer Hinsicht zu befördern. Sie dürfen deshalb nichts Unverständliches in sich enthalten; sie müssen in einer edlen, aber deutlichen Sprache geschrieben seyn; sie müssen genau den Kräften und Vorkenntnissen einer gewissen bestimmt gedachten Periode des jugendlichen Alters anpassen, und die Kräfte der Jugend in ein lebhaftes Spiel versetzen, das sie zugleich vor Vielwisserei, und vor blindem Nachbeten auf Auctorität bewahrt.

wahrt. (*Weifse*, *Campe*, *Rochow*, *Salzmann*, *Glatz*, *Engelhardt etc.*).

6) *Volksfchriften* follen dem gröfsern Theile des erwachfenen Menfchengefchlechts, dem gemeinen Manne, richtige Begriffe über die wichtigften Angelegenheiten des häuslichen und bürgerlichen Lebens, über Gegenftände der Natur und der moralifchen Welt, über Erfindungen und Bequemlichkeiten, über Verbefferungen ihrer Lage u. f. w. mittheilen, dadurch die Vorurtheile und den herrfchenden Aberglauben erfchüttern, und mit Sorgfalt und Vorficht die allmählige Aufklärung eines fo grofsen Theils der Menfchheit bewirken. (*R. Z. Becker*, *Salzmann*, *Schlez*, *Steinbeck etc.*)

74.

e) Der dialectifch-kritifirende Lehrftyl.

Um zu prüfen, ob das Gefetz der Form auch in den verfchiedenartigen ftyliftifchen Darftellungen feftgehalten, und die Form mit dem Stoffe in der Darftellung identifch fey, mufs es eine ftyliftifche, und zwar dem Lehrftyle zugehörende, Form geben, welche *den Maasftab für die Beurtheilung aller ftyliftifchen Producte in Hinficht auf das Gefetz der Form* in fich enthält. Der dialectifch-kritifirende Lehrftyl zerfällt daher in *Dialectik* und *Kritik*. Die *erftere* betrifft zunächft die Prüfung *des vermittelft*

telst der Form erscheinenden Stoffes; die *zweite* beschäftigt sich mit der *Beurtheilung der Form, als einer stylistischen Totalität.* — Die Dialectik (die Kunst, den Schein von der Wahrheit, durch Anwendung logischer Principien, zu erkennen) entwickelt also die formelle Wahrheit der in der stylistischen Form verbundenen Sätze, trennt die Scheingründe von den wahren, und begründet das sichere Urtheil über den *wissenschaftlichen Gehalt* eines stylistischen Products. Die *Kritik* hingegen bestimmt, in stylistischer Hinsicht, ob die Form mit dem Stoffe identisch, und also die anpassendste unter allen möglichen sey; welche von den drei Schreibarten gewählt, und wie dieselbe im Detail der Darstellung gehalten worden sey; und endlich, ob die Form an sich eine stylistische Totalität ausmache. Zu dem dialectisch-kritisirenden Lehrstyle gehören aber:

1) Die *Disputation*, oder die mündliche Beurtheilung und Prüfung eines stylistischen Products nach Stoff und Form gegen den anwesenden Urheber desselben. Kenntnisse, Gewandtheit im Ausdrucke, logische Fertigkeit und Humanität im Tone müssen sie leiten.

2) Die *schriftliche Prüfung* besteht in der Beurtheilung einer aufgegebenen Bearbeitung wissenschaftlicher Gegenstände in Hinsicht auf Stoff und Form. Sie hat Vorzüge vor der mündlichen.

3) Die *Recension*, die, als vollendetes stylistisches Product, theils den Inhalt einer Schrift genau referiren, theils den Geist und die Tendenz derselben bestimmt charakterisiren, theils den wissenschaftlichen Gehalt derselben mit umschliessender Sachkenntniss und Unpartheilichkeit würdigen, und den Styl derselben nach dem Gesetze der Form (versteht sich, selbst in einem gebildeten Style) beurtheilen soll. (*Greilings vorläufige Gedanken zu einer Theorie der Recensionen*, in *Fichte* und *Niethhammers phil. Journ.* 1797, *St.* 6, *S.* 119 *ff.*)

---

vermittelst der Form sich *in der Anschauung als Eins* dem Gefühle ankündigen. — Dadurch unterscheidet sich denn der *Organismus* einer vollendeten *poëtischen* Form ganz von dem Organismus eines vollendeten Products der *Prosa*, in welchem das Gesetz der Form nur auf die Totalität der Darstellung *von Begriffen* (nicht aber von Gefühlen, wie in der Poësie — oder von Trieben, wie in der Sprache der Beredsamkeit —) angewendet wird. Wenn überall bei dem Prosaiker das Individuum hervorschimmert; so verklärt sich in der Poësie die Individualität zur reinsten und freiesten Repräsentation der *vollendeten Menschheit*. Die *reine Menschheit* in der Unendlichkeit ihrer Gefühle versinnlicht der Dichter, und seine Begeisterung hebt ihn über die Schranken des Individuellen, und stellt ihn in den Mittelpunct seines ganzen Geschlechts. Zu *diesem* spricht er; in dem Charakter und in dem Namen *desselben* schildert er; so wie er fühlt, sollen und können *alle* fühlen, denn in allen ist die *Richtung auf das Idealische* begründet, und in allen das Bestreben, das Idealische zu realisiren, und, wenn dies unmöglich ist, dasselbe wenigstens in unendlichen Gefühlen aufzufassen, und diese unendlichen Gefühle in der Totalität einer vollendeten Form darzustellen.

Ob nun gleich der *Stoff*, als solcher, nie vor das Forum der Form gehört; so hängt doch

doch von demselben *die Richtung des Gefühls auf das Idealische*, *mithin auch die daraus entstandene Totalität*, *die frei producirte poëtische Form*, ab. Aus diesem Princip, das in der *Subjectivität des Gefühlsvermögens* selbst seinen Grund hat, geht die Klassifikation der einzelnen poëtischen Formen hervor:

1) Die *lyrische Form* enthält die *idealisirte Darstellung bestimmter subjectiver Gefühle in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form*;

2) die *historische Form* enthält die *idealisirte Darstellung von Facten unter einer vollendeten ästhetischen Form*;

3) die *didactische Form* enthält die *idealisirte Darstellung von Begriffen*, *mit denen bestimmte Gefühle vergesellschaftet sind*, *in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form*;

4) die *gemischten Formen* endlich sind *aus dem Charakter zweier*, *oder aller dreier der aufgeführten Formen zusammengesetzt und vereinigt in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form*.

(*Schillers kl. pros. Schriften*, *Th.* 4, *S.* 273 *ff.* — *Fr. Schlegel*, *über das Studium der griechischen Poësie*, in s. Schrift: *die Griechen und Römer*, Th. 1, *S.* 1 *ff.* Neustrel. 1797. — *Heydenreich*, *Syst. der Aesth. Th.* 1, *S.* 249 *ff.* und im *kurzgef. Handwört. S.* 309 *ff.* so wie in den *Originalideen*, *Th.*

Th. 3, S. 151 ff. — Engel, Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten, Th. 1, Berl. 1783, N. A. 1804. — *Klopſtock Fragmente über Sprache und Dichtkunſt,* Hamb. 1779. — *Pörſchke, Ged. über d. Ph. des Sch. Th. 2, S. 10 ff.* — *J. G. J. Hermann, Diſp. de differentia proſae et poëticae orationis,* Lipſ. 1803. — *Humboldt, äſthetiſche Verſuche, Th. 1, S. 20 ff.* — *Ortmann, Umfang der heutigen Poëſie,* 1 T. Sulzb. 1795. — *J. Lorey, Theorie der Dichtkunſt,* Tüb. 1801. — *Clodius, Entwurf einer ſyſtemat. Poëtik,* Leipz. 1804. — Die *vollſtändige Literatur* der Poetik vergleiche man in *meiner Sprachkunde, S.* 258 *ff.)*

76.

a) *Die lyriſche Form.*

Der Charakter der lyriſchen Form iſt *idealiſirte Darſtellung* (nicht Erregung) *beſtimmter ſubjectiver Gefühle in der Totalität einer vollendeten äſthetiſchen Form.* In der Einheit dieſer Form muſs die Darſtellung des Objects und die Darſtellung der Individualität des Dichters unzertrennlich verbunden ſeyn, ſo daſs man die Form ſelbſt vernichten müſste, wenn man die dargeſtellte objective Totalität von der in derſelben ausgedrückten Subjectivität des Dichters trennen wollte. Für die Anſchauung ſind deshalb die Objectivität des dargeſtellten Gegenſtandes, und das ſubjective Gefühl des Dichters Eins. Doch beſtimmt der verſchiedenartige Ausdruck des angeregten ſubjectiven Gefühls und der Grad der Stärke und des Schwunges

der

desselben den verschiedenartigen Charakter der einzelnen lyischen Formen, zu welchen 1) das *Lied*, 2) die *Cantate*, 3) die *Elegie*, 4) die *Heroide*, 5) die *Ode*, 6) die *Hymne*, 7) die *Dithyrambe*, 8) das *Sonnet* gehört.

(Die *Literatur* der lyrischen Poësie in *meiner Sprachkunde S. 642 ff.)*

77.

1) *Das Lied.*

Der Charakter des Liedes beruht auf der Darstellung nur *Eines* bestimmten Gefühls in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form. Der Ton des Liedes ist der Ton *reiner Freude*, der aus der subjectiven Stimmung des Gefühls hervorgehet, welches durch die Betrachtung eines Gutes angeregt wird, nach dem man sich sehnt, oder das man besitzt, oder das der Phantasie überhaupt vorschwebt. Das Gefühl steht im Liede *mit sich selbst im Ebenmaase*; dadurch unterscheidet sich das Lied *von der Ode*, die das Unendliche bei starker Vergegenwärtigung der Schranken der Endlichkeit darstellt. Zugleich ist das Lied dadurch *von der Elegie* verschieden, dafs der in demselben herrschende *Ton der Freude* nicht durch die Beimischung einer hervorstechenden Wehmuth verdunkelt wird. — Man theilt das Lied in das *geistliche* und *profane* ein. Das *geistliche* Lied ist ein Gebet an Gott, und die Darstellung der er-

erhabenen Rührung, die uns bei der Betrachtung der Allvollkommenheit Gottes, seiner Allheiligkeit und Allseligkeit, und bei der Vergegenwärtigung seiner Verhältnisse zu uns und unsrer Verhältnisse zu ihm während der ganzen Dauer unsrer gegenwärtigen und künftigen Existenz, ergreift. Es kann daher der Ausdruck der bestimmten Gefühle des Dankes, der Bewunderung, der Vergegenwärtigung unsrer Pflichten, der Reue über unsre Verirrungen, und unsrer Hoffnungen für Gegenwart und Zukunft seyn. — Das *profane* Lied ist die Darstellung eines bestimmten, durch die Vorgänge des Lebens angeregten, Gefühls. Es heisst *anakreontisches* Gedicht, sobald es die Freuden der Liebe und des Weins sinnlich vollkommen darstellt; es heisst *Volkslied*, wenn bei der Darstellung des bestimmten Gefühls sich die glückliche Wahl des Stoffes, mit der höchsten Simplicität der Behandlung desselben vereiniget. Für die Kultivirung der verschiedenen Volksklassen kann das Volkslied sehr wohlthätig wirken.

(Ueber das Lied überhaupt hat sich *Heydenreich, Syst. der Aesth. Th.* 1, *S.* 343 *ff.* geistvoll erklärt. — Ueber das Volkslied vergl. man *Schillers kl. pros. Schriften*, *Th.* 4, *S.* 199 *ff.* — Früzeitig schon ward unter den Teutschen das Lied von den *Minnesängern*, in der Folge von *Luther*, dann von den *schlesischen Dichtern*, und im achtzehnten Jahrhunderte von *Haller*, *Hagedorn*, *Schlegel*, *Gellert*, *J. A. Cramer*, *Zachariä*, *Kronegk*, *Uz*, *Klopstock*, *Lessing*, *Kleist*, *Gleim*, *Weisse*, *Ramler*, *Karschin*, *Pfeffel*, *Blum*, *Götz*, *Münter*, *J. G. Jacobi*, *Lavater*, *Gotter*, *Bür-*

Bürger, *Voſs*, *Hölty*, den *Stolbergen*, *Kretſchmann*, *Claudius*, *Schubert*, *Göckingk*, *Göthe*, *Schiller*, *Alxinger*, *Blumauer*, *Overbeck*, *Kar. Rudolphi*, *Soph. Albrecht*, *Kl. Schmidt*, *Herder*, *Koſegarten*, *Matthiſon*, *Salis*, *Fr. Brunn*, *Heydenreich*, *Langbein*, *Manſo*, *Brinkmann* (Selmar), *Stäudlin*, *Thümmel*, *Halem*, *Conz*, *Neubeck*, *A. W. Schlegel*, *Mahlmann*, *Soph. Mereau*, *Tiedge*, *Arndt*, *Lindenmeyer*, *Lappe*, *Schreiber*, *A. Kuhn* u. a. angebaut).

78.

2) *Die Cantate.*

Die Cantate muſs *als Untergattung des Liedes* aufgeſtellt werden, da ihr, als Kunſtwerk, kein eigenthümlicher Charakter zukommt. Weil ſie Gefühle darſtellt, gehört ſie zur *lyriſchen* Form; aber ihre Eigenthümlichkeit iſt keine innere, ſondern eine *äuſsere*, und beruht *auf ihrer Beſtimmung für die muſikaliſche Darſtellung*. Die Cantate iſt daher ein Product der lyriſchen Poëſie, deſſen Inhalt der muſikaliſchen Darſtelluug fähig, und auf dieſe Darſtellung in der Anlegung und Durchführung des Ganzen berechnet iſt. Dem Tone nach, der in ihr herrſcht, gehört ſie zwar zunächſt dem Liede an, aber ſie kann ſich auch der Ode und Hymne nähern; nur müſſen ihre einzelnen Theile Ein Ganzes bilden, deſſen Vollendung auf der richtigen Haltung, Zeichnung und Durchführung des angeregten innern Gefühls beruht.

Da

Da die Cantate zunächst, ihrer äussern Gestalt und Erscheinung nach, auf die musikalische Darstellung berechnet, und nur durch diese erst als Kunstwerk vollendet ist; so muss der Dichter dem Komponisten *vorarbeiten*, und bei der Wahl des Stoffes, des Sylbenmaases und Metrums, ja selbst in Chören und Arien, bei dem Gebrauche der einzelnen Vokale, den Komponisten nie aus dem Auge verlieren. Deshalb sollten Dichter und Komponist sich auf halbem Wege begegnen; der Dichter nämlich sollte Musik verstehen, und der Komponist der dichterischen Begeisterung folgen. — Wie beim Liede, kann man die Cantaten in *religiöse* und *profane* eintheilen; die ersten sind entweder überhaupt zur Feier der Grösse Gottes und seines Verhältnisses gegen die Menschen, oder zur Darstellung und Versinnlichung gewisser Thatsachen und Lehren einer positiven Religion bestimmt; die zweiten aber feiern irgend einen Gegenstand des wirklichen Lebens, der Kunst, und der bürgerlichen Verhältnisse etc. (Geburtstagskantaten etc.). Beide können *dramatisch* von dem Dichter angelegt seyn, obgleich die dichterische Begeisterung dadurch keinen höhern Schwung erhält.

Die äussere Form der Cantate beruht auf der Abwechslung des *Recitativs*, der *Arien* (wohin auch *Duett*, *Terzett etc.* gehören), und des *Chors.* Das *Recitativ* hat die Bestimmung, die darzustellenden Gefühle zu veranlassen und vorzubereiten, und überhaupt die Stimmung anzukündigen, in welche das Kunstwerk versetzen soll.

soll. In der *Arie* darf nur *Ein* bestimmtes Gefühl dargestellt werden, dessen Ausdruck sorgfältig in der musikalischen Begleitung gehalten seyn muss. Der *Chor* endlich concentrirt das *Gesammtgefühl*, das durch die Cantate, oder durch die einzelnen Theile derselben veranlasst worden ist, und ist der Repräsentant der innern Stimmung der ganzen Gemeine oder Versammlung.

Eschenburg, Theorie und Lit. der sch. Wiss. S. 205 *ff.* folgt grösstentheils *Krause*, *von der musikalischen Poësie*, Berlin 1752. — *Herder*, *Adrastea*, *St.* 6, *S.* 524 *ff.* — *Fr. Rochlitz* in der *musikal. Zeit.* 1803, *St.* 8. — Unter den Teutschen haben gute Cantaten geschrieben: *Ramler* (Tod Jesu; die Auferstehung und Himmelfahrt; die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem); *Niemeyer* (Lazarus; Thirza; Abraham auf Moria); *Patzke* (Tod Abels; Davids Sieg im Eichthale, Saul); *Schiebeler*; *Zachariä*; *Meissner* (Lob der Musik); *Jacobi*; *Gerstenberg*; *Münter etc.*

79.

3) *Die Elegie.*

Der Charakter der Elegie beruht auf der Darstellung eines *gemischten* Gefühls, doch so, dass das Gefühl der Lust das Gefühl der Unlust

luſt überwiegt. Dieſes Gefühl zeigt ſich in dem *Tone der Wehmuth*, die das Gemüth erfüllt, wenn es ſich ein Gut vergegenwärtigt, deſſen Beſitz und Genuſs entweder verloren gegangen, oder nicht erreichbar iſt. Hier ſchmilzt das Gefühl der Unluſt über den Verluſt oder Nichtbeſitz des Gutes mit dem Gefühle der Luſt bei dem Gedanken an den ehemaligen, oder im Ideale vorſchwebenden Beſitz und Genuſs des Guten ſo in Eins zuſammen, daſs zuletzt das Gefühl der Luſt das Gefühl der Unluſt *überwiegt*, und in jenes ſchwärmeriſche Entzücken übergeht, welches den Dichter bei der Darſtellung der Elegie erfüllt. In dieſer Darſtellung iſt daher das Gut ſelbſt unter einer *idealiſchen* Umgebung gezeichnet; es erſcheint, ſeiner Vollkommenheit und Beſeligung wegen, als ein von dem Gefühle nicht abzuweiſendes Object, und unter einer Verſinnlichung, welche gleich frei über den Kreis der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in Hinſicht auf den Beſitz, und Genuſs dieſes Gutes, gebietet. Je nachdem die Elegie entweder *Liebe*, oder *Freundſchaft* oder *irdiſche Gegenſtände*, oder *überſinnliche* (der Religion und ſittlichen Ordnung der Dinge zugehörende) *Objecte* ſchildert, wird ſie auch bald mehr, bald weniger die Farbe der höhern Begeiſterung an ſich tragen. Sie wird die Wehmuth der geläuterten Empfindſamkeit ſchildern, die theils mit der Erinnerung der ehemaligen genoſſenen Seligkeit, theils mit der innigſten Hoffnung der Annäherung, aber der verſagten völligen Erreichung, an dem idealiſirten Gegenſtande hängt; ſie wird über die ſubjecti-

jectiven Fehler, oder über die Nothwendigkeit des Schickſals trauern, wodurch der Beſitz des Gutes verloren ging; ſie wird aber auch durch die Kraft der Phantaſie dem Gefühle der Luſt zuletzt das Uebergewicht über das Gefühl der Unluſt ſichern, wo das Subjective mit dem Objectiven in der Darſtellung ſanft verſchmilzt, und zwar keine bleibende, aber doch eine unausſprechlich ſüſse Stimmung im Gefühlsvermögen hervorbringt. — Der Zauber der Vergangenheit und Zukunft umſchweben alſo die Elegie; nur die *Gegenwart* verliert jedesmal in ihr bei der Zuſammenſtellung mit Vergangenheit und Zukunft, und *darin* liegt der Grund der herrſchenden Wehmuth. — Von dem *Liede* iſt die Elegie dadurch verſchieden, daſs jenes durch reine Freude, dieſe durch eine Freude erzeugt wird, welche mit Traurigkeit zwar vergeſellſchaftet iſt, ſie aber überwieget. Von der *Ode* iſt die Elegie nicht durch das dargeſtellte Object verſchieden, (denn jedes Object der Elegie eignet ſich auch zur Darſtellung in der Ode, weil in der Ode, wie in der Elegie der Charakter eines *gemiſchten* Gefühls hindurchſchimmert); wohl aber durch den Grad der Begeiſterung und der Kraft der Darſtellung, indem der Odendichter ſeine ſubjective Kraft an der Darſtellung des Höchſten verſucht, der Elegiker aber in der Dämmerung einer ermatteten Kraft dahinſchwebt, die ſich nicht zur Odenfülle emporſchwingt, und doch hinreicht, das Spiel der Phantaſie an dem Objecte der Begeiſterung zu erhalten, und der Darſtellung des Objects

durch

durch die subjective Begeisterung das Gepräge der idealischen Schönheit aufzudrücken.

Heydenreich, *Syst. der Aesth.* Th. 1, S. 548 *ff.*; und im *kurzgefassten Handwört.* Th. 1, S. 370 *ff.* — *Schiller*, *über naive und sentimentalische Dichtung*, in d. *kl. pros. Schriften*, Th. 2, S. 87 *ff.*

Die Teutschen haben treffliche Elegien von *Klopstock*, *Hölty*, *Voss*, *Stolberg*, *Weisse*, *Göthe*, *Matthison*, *Gotter*, *Heydenreich*, *Kosegarten*, *Tiedge*, *Salis u. a.*

80.

4) *Die Heroide.*

Die Heroide ist, ihrem Charakter nach, *eine Untergattung der Elegie*. Der Dichter spricht nicht in seiner Individualität in ihr, sondern er leiht die Innigkeit seiner Gefühle *einer andern verstorbenen Person*, die diese Gefühle in der *Briefform* einem abwesenden Individuum mittheilt. Der Schmerz der Liebe und der Trennung ist nicht das einzige Object, aber doch gewöhnlich der hervorstechende Zug in der Darstellung. Die Darstellung der Heroide, als eines ästhetischen Ganzen, wird unter denselben Bedingungen, wie die Elegie, vollendet, und trägt dasselbe Kolorit des Gefühls. So wie die Elegie, kann sich die Heroide bisweilen zur leidenschaftlichen Stärke erheben.

(Ovid

(*Ovid* ist der Schöpfer der Heroide, die ihren Namen dadurch erhielt, dass ausgezeichnete Individuen aus dem *historischen* Zeitalter in ihr redend eingeführt werden. Der *äussern Form* nach gehört sie zur poëtischen Epistel, aber nach ihrem Charakter zur lyrischen Poësie.

Die besten teutschen Heroiden schrieb *Wieland* (8 Briefe der Verstorbenen an hinterlassene Freunde; im *zweiten Supplementbande zu s. sämtl. Werken, S.* 201 *ff.). Schiebeler* hat zwei Heroiden in s. *auserlesenen Gedichten* (Hamb. 1773), wozu *Eschenburg* ein Gegenstück lieferte).

81.

5) *Die Ode.*

In den Menschen liegt die Sehnsucht, das Streben *nach dem Idealischen.* Das Idealische besteht in der Versinnlichung einer Idee der Vernunft, die, vermittelst der Versinnlichung, aus dem Kreise des blossen Erkenntnissmögens gerückt und der Einbildungskraft, dem Gefühls- und Begehrungsvermögen genähert wird. Je mehr aber, bei der Betrachtung des idealischen Gegenstandes, die Phantasie begeistert und das Gefühl gerührt wird; desto mehr kündigt sich auch im Gefühle der Abstand unserer Individualität zu dem vorschwebenden Ideale selbst, der unermessliche Abstand zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, an. Die hohe Begeisterung nun, wo das Individuum seine endliche Kraft an die Unendlichkeit des idealischen Gegenstandes hält, und, von dessen Erhabenheit durchdrungen, das Unvermögen der endlichen Kraft fühlt, jenen Gegenstand zu erreichen oder zu reali-

 siren,

ſiren, aber denſelben doch, im hohen Fluge der Begeiſterung *darzuſtellen* und zu verſinnlichen ſucht, iſt die Begeiſterung des *Odendichters.* Sie bezeichnet das Streben *des ſubjectiven Gefühls* nach dem Ideale, das ihm in grenzenloſer Ferne vorſchwebt; das aber keine Idee der Vernunft zu erſchöpfen, keine Beſtrebung des Willens zu realiſiren vermag. Die Ode iſt alſo der Ausdruck der höchſten ſubjectiven Bewegung eines endlichen Geiſtes. Das *gemiſchte* Gefühl der Luſt und Unluſt liegt ihr zu Grunde; das Gefühl *der Luſt*, angeregt durch die Erhabenheit des Gegenſtandes und durch das Wohlgefallen an dem Schwunge der Phantaſie und des Gefühls, das Idealiſche, in wiefern es das Gefühl unwiderſtehlich afficirt hat, *darzuſtellen;* das Gefühl *der Unluſt*, veranlaſst durch die Unmöglichkeit, das Ideal in der Wirklichkeit zu realiſiren, und dadurch das Begehrungsvermögen in ſeinem Streben mit dem Gefühlsvermögen auszugleichen. In der Ode *überwiegt* aber das Gefühl der Luſt, in dem Momente der Begeiſterung, das Gefühl der Unluſt, weil, durch den Schwung des Gefühls und der Phantaſie, das Beſtreben der Neigung verdunkelt, und das Gefühlsvermögen ergriffen und ausgefüllt wird von dem *Entzücken über die Realiſirung des Ideals in der Darſtellung.* In der Zeichnung der Ode vergiſst der Geiſt die Endlichkeit ſeines Begehrungsvermögens; die Unermeſslichkeit des Gefühls und die productive Kraft der Phantaſie vergegenwärtigen das idealiſche Object, und

und rufen es gleichsam, als bestimmte Erscheinung, in den Kreis der Wirklichkeit herab. Je mehr nun dieses Herabrufen und Darstellen dem tiefbewegten Gefühle und der productiven Phantasie gelingt; desto vollendeter ist, in dem letzten Momente der Begeisterung, der Sieg des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust. —

Pörschke, Gedanken über die Phil. des Schönen, Th. 2, S. 51. — Unter den Teutschen haben die Ode angebaut: *Haller, Hagedorn, J. A. Cramer, Uz, Cronegk, Kleist, J. G. Jacobi, Zachariä, Karschin, Wieland, Ramler, Blum, Klopstock, Willamow, Lavater, Denis, Niemeyer, die Stolberge, Voss, Kosegarten, Neubeck, Brinkmann* (Selmar), *Conz, Herder, Matthison, Heydenreich, Baggesen etc.*

82.

6) *D i e H y m n e.*

Die *Hymne* hat keinen eigenthümlichen, von der Ode verschiedenen, Charakter, sondern ist eine *Untergattung der Ode*, nur mit der Darstellung *eines bestimmten Objects.* Das Unendliche nämlich, das sie aus der Unermesslichkeit subjectiver Gefühle darstellt, und zur Objectivität erhebt, ist *Gott, oder ein als Gottheit personificirtes* (allegorisches) *Wesen.* Bei der Darstellung dieses bestimmten Objects, in dessen Unendlichkeit die poëtische Begeisterung untergehet, wird der Dichter, wie bei der Ode, nur durch die Grenzen der Endlichkeit, an dem höhern Schwunge gehindert; und nur die objectivirte Allheiligkeit und Allseligkeit des Ewigen kann, in der höchsten Glut der dichte-

rischen Begeisterung, der Hymne ein stärkeres Kolorit mittheilen, als der Ode, ob es gleich an sich (wenigstens nach den vorliegenden Mustern) kein wesentliches Bedingniss der Hymne ist, noch höher, als die Ode, sich zu erheben. Das Unerreichbare, das kein Gedanke ergründet und kein Gefühl ermisst, wird in beiden, in der Ode und in der Hymne, im Ideale dargestellt; desshalb kann auch nur die freie productive Kraft des Dichters in der Objectivirung des subjectiv gefühlten Unendlichen, nicht aber das dargestellte Object selbst, der Maasstab für die Höhe des Schwunges der Darstellung seyn.

Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 2, *S.* 52. — *Heydenreich, im kurzgefassten Handwört. Th.* 1, *S.* 611. — *Bendavids Geschmackslehre, S.* 344. — Es ist irrig, wenn einige Theoretiker, z. B. *Heusinger*, behaupten: die Ode verhalte sich zur Hymne, wie das Starke zum Stärksten.

Die Hymne ist von den Teutschen noch nicht so vollkommen, wie die Ode angebaut, obgleich viele Oden hieher gehören, und die Grenzen in der Praxis zwischen beiden nicht so genau gezogen werden können, wie in der Theorie. — *J. A. Cramer, Klopstock, Wieland, Stolberg, Lavater, Herder, Kretschmann etc.*

Die Hymne ist *griechischen* Ursprungs, und bezeichnete einen Lobgesang auf eine Gottheit, der, vorzüglich bei Opferfesten, mit Instrumentalbegleitung vorgetragen wurde.

83.

83.

7) *Die Dithyrambe.*

Die Dithyrambe, ebenfalls griechifchen Urfprungs, ift eine *fpecielle* Hymne, nämlich eine Hymne mit dem *beftimmten Objecte* des *Bacchus* als Gottheit. Sie ift der Ausbruch einer *trunkenen* Begeifterung, und ward bei den Griechen zu einem gefetz- und regellofen Tanze gefungen. Soll fie noch unter den äfthetifchen Gefetzen ftehen; fo darf fie zwar die Formen eines beftimmten Metrums überfchreiten, und fich mit Willkühr, und felbft ohne innere nothwendige Folge der dargeftellten Gefühle bewegen; aber fie darf weder gegen die Korrectheit, noch gegen die Schönheit abfichtlich verftofsen, und mufs felbft in der freieften Bewegung die Spuren einer allgemeinen äfthetifchen Einheit in fich erkennen laffen.

(Von den Griechen haben fich keine Dithyramben erhalten. — Unter den Teutfchen haben *Willamow, Vofs, Schiller* Dithyramben gefchrieben. Ueber die Theorie derfelben vergleiche man *Pörfchke, Ged. über die Phil. des Sch. Th.* 2, *S.* 53. — *Kurzgefafstes Handwört. Th.* 1, *S.* 326 *ff.* und *C. Schreiber* im *Freimüthigen*, 1804 St. 39 und 40.

84.

8) *Das Sonnet.*

Da das Sonnet *Ein* und zwar ein *bestimmtes* Gefühl darstellt; so gehört es, seinem Character nach, zur *lyrischen* Form der Poesie. Je kleiner und auf einen bestimmten Mechanismus eingeschränkt die äussere Form des Sonnets ist; desto vollendeter muss die Darstellung, als Kunstwerk, selbst seyn. Die Objectivirung der innigsten reinsten subjectiven Liebe, unter der bald sanftern, bald stärkern Schattirung des Ausdrucks, ist der ursprüngliche und eigentliche Charakter des Sonnets. — Der Mechanismus der äussern Form des Sonnets besteht in *vierzehn* gleich langen Versen, wovon die ersten acht in zwei vierzeilige Strophen, die letzten sechs in zwei dreizeilige Strophen eingetheilt sind. In den ersten zwei Strophen wechseln nur zwei Reime, und vier männliche mit vier weiblichen Endsylben ab. In den sechs folgenden Zeilen gehören wieder drei Zeilen männlichen Reimen, und drei Zeilen weiblichen Reimen an. — Der neuere Versuch, Sonnets mit *blos weiblichen* Endsylben zu dichten, scheint der Form zu viel Monotonie zu geben.

(Das Sonnet ist *italienischen* Ursprungs, und an sich keine eigenthümliche und neue poëtische Form, sobald man von dem äussern Mechanismus den Form abstrahirt. — Unter den alten teutschen Dichtern schrieben *Weckherlin*, *Opitz*, *Flemming etc.* Sonnete; *Westermann* belebte

lebte sie 1765 wieder. Dann *Schiebeler*, *Schmitt*, *Bürger*, *A. W. Schlegel*, *Neubeck* und andere.)

(Minder wichtig sind folgende, in der gegenwärtigen teutschen Poësie beinahe *ganz veraltete*, Formen, welche nicht als eigentliche Untergattungen der lyrischen Formen, sondern als leichte Spiele des Witzes und des Gefühls, auf eine bestimmten Zahl von Zeilen eingeschränkt, ein momentanes Interesse bei guter Haltung erregen können.

1) Das *Rondeau* besteht gewöhnlich, der äussern Form nach, aus *dreizehn* Zeilen, wovon die neunte und dreizehnte das erste Wort, oder die Hälfte des ersten Verses, das sogenannte *Refrain*, wiederholen. Es wechseln in derselben nur *zweierlei* Reime, und zwar ein männlicher mit einem weiblichen, ab, wovon der eine in fünf, der andere in acht Zeilen vorkommt. *(Götz)*

2) Das *Triolet* ist eine kürzere Art des Rondeau, und blos auf *acht* Zeilen eingeschränkt, wovon nach der dritten Zeile die erste, und nach der sechsten die erste nud die zweite Zeile wiederholet werden. *(Hagedorn)*

3) Das *Madrigal* athmet zarte und sanfte Gefühle, und wird in Versen von ungleicher Länge, und in einer möglich kleinen Form dargestellt. *(Hagedorn, Götz)*).

85.

b) *Die historische Form.*

Der Charakter der historischen Form beruht *auf der idealisirten Darstellung von Facten unter einer vollendeten ästhetischen Form.* — Die Sphäre der Vergangenheit und Gegenwart, mit allen Naturbegebenheiten und mit allen Erscheinungen der Freiheit im Reiche moralischer Kräfte — so wie *die ganze Sphäre des Möglichen*, welche der Dichter *nach der Analogie des Wirklichen*, mithin nach dem *Gesetze der Wahrscheinlichkeit* gestaltet, gehört in das Gebiet der historischen Form der Poësie unter der Bedingung: *dass der idealisirte Stoff den Dichter so begeistere, dass er ihn zur Einheit einer ästhetischen Form erheben könne.*

Hier ist die Grenzlinie zwischen dem historischen prosaischen Style und der historischen Form der Poësie. Der erste kennt kein höheres Gesetz, als das *Gesetz der Wahrheit*; die letztere steht blos unter dem *Gesetze der Wahrscheinlichkeit*, oder unter der *poëtischen Wahrheit*, auf welche sich alle *ästhetische Wirkung* gründet. Da nämlich die *poëtische* Wahrheit nicht darin besteht, dass etwas *wirklich* geschehen ist, sondern darin, dass etwas geschehen könnte, also in der *innern Möglichkeit* der Sache; so muss auch die ästhetische Kraft in der vorgestellten Möglichkeit liegen. Selbst die wirklichen Begebenheiten, welche der Dichter darstellt, gestaltet er nur nach diesem Gesetze der

Mög-

Möglichkeit; denn die subjective Kraft des Dichters zeigt sich in einer producirten idealischen Objectivität, für die blos in den Begrenzungen des Idealischen selbst (in der Begrenzung des Unendlichen durch das Endliche) die Grenze der poëtischen Begeisterung gezogen werden kann. Der historische Dichter darf sogar abwärts die Sphäre der unbelebten und thierischen Organisationen, und aufwärts die Sphäre übersinnlicher Wesen mit der Sphäre der Menschheit in Wechselwirkung bringen, da das *Wunderbare* und *Unbegreifliche* noch immer innerhalb des Gebietes der Möglichkeit liegt. Er kennt kein anderes Gesetz, als dafs er durch idealische Objectivirung des Stoffes, durch seine subjective poëtische Kraft denselben zu einer vollendeten Anschauung, zur *Totalität eines Bildes* erhebe, das einer Welt angehört, die zwar nach der Analogie der wirklichen gebildet, aber ihren Gestalten und ihrem ganzen Umrisse nach, weit über dieselbe erhaben, und nur durch den nothwendigen Zusammenhang der höchsten Ideale des Menschen unter sich nothwendig verbunden ist. Für die Darstellung dieser Welt ist es gleich, ob der Stoff der Darstellung aus wirklichen Factis entlehnt, oder erdichtet ist; denn selbst über die wirklichen Facta gebietet der Dichter mit der unbedingten Freiheit der poëtischen Begeisterung, und er gestaltet sie so, und bringt sie in einen solchen Zusammenhang, wie es die poëtische Haltung seiner idealischen Formen verlangt.

Nicht

Nicht alſo daraus, ob der Stoff der hiſtoriſchen Darſtellung entlehnt oder frei producirt iſt, ergibt ſich das Princip für die Eintheilung der einzelnen Formen der hiſtoriſchen Poëſie; wohl aber daraus, *ob die Subjectivität des Dichters aus der objectiven Form, d. i. aus der Totalität der äſthetiſchen vollendeten Form hervorſchimmere*, — oder ob der Dichter *die in der objectiven Form idealiſirt erſcheinenden, und zur Totalität Einer Handlung verbundenen Individuen ſo ſelbſtthätig in der Form erſcheinen läſst, daſs die Spuren ſeiner Subjectivität in dieſer Form nicht erkannt werden, ſondern, nach dem Geſetze der poëtiſchen Wahrheit, die Verkettung und der Zuſammenhang des äſthetiſchen Ganzen von der freien Selbſtthätigkeit der handelnden Perſon ſelbſt abzuhängen ſcheint.* Daraus bildet ſich die Haupteintheilung in die *hiſtoriſche Poëſie im engern Sinne*, und in die *dramatiſche*. Beide haben das gemein, daſs ſie vollendete äſthetiſche Formen aufſtellen, in welchen die ſubjective Kraft des Dichters ein einzelnes Factum, oder eine Reihe von Begebenheiten und Individuen zu dem innern nothwendigen Zuſammenhange der poëtiſchen Wahrheit verknüpft. Dadurch wird *die Subſumtion der dramatiſchen Poëſie unter die hiſtoriſche Form*, und die Trennung derſelben von der lyriſchen und didactiſchen entſchieden; die Differenz der hiſtoriſchen Poëſie im engern Sinne und der dramatiſchen iſt aber eben ſo beſtimmt bereits angegeben.

Zur *historischen Form im engern Sinne* gehören: 1) die *Fabel;* 2) die *poëtische Beschreibung;* 3) die *poëtische Erzählung;* 4) das *Heldengedicht* (Epopöe); 5) die *Romanze* (oder Ballade); 6) die *Legende;* 7) der *Roman.*

Zur *dramatischen Form* gehören: 1) das *Trauerspiel;* 2) das *Lustspiel;* 3) das *Schauspiel;* 4) das *Singspiel.* Dieses zerfällt wieder α) in das *Melodrama;* β) in die *Operette*, und γ) in die *Oper.*

Schillers kleine pros. Schriften, Th. 3, S. 364 ff. — Engels Theorie der Dichtungsarten, S. 131 ff.

86.

α) *Historische Form im engern Sinne.*

1) *Die Fabel.*

Der Charakter der Fabel beruht auf der Darstellung menschlicher Handlungen in einer der menschlichen Thätigkeit analogen Sphäre, unter der Einheit einer vollendeten ästhetischen Form. Die eigentliche der menschlichen Thätigkeit analoge Sphäre ist der *Kreis der Thierwelt*, weshalb auch die sogenannte äsopische Fabel ausschliessend den Namen der Fabel verdient. Der Mensch soll die Thätigkeiten seiner Freiheit unter der Analogie der Wirkungen des Instinkts wieder erkennen; der höhere Organismus des

gei-

geistigen Lebens soll im Wiederscheine der extensiven Aeusserung des *thierischen* Organismus vor ihm stehen, und er sich selbst nach seinen Fehlern und Mängeln in einem Spiegel erblikken, wo er, hinter der Hülle der Dichtung, sein eignes Bild in dem fremden wieder erkennt (mutato nomine de te fabula narratur). Sobald in der Fabel an die Stelle der Thiere *Menschen*, oder Gegenstände *der leblosen Natur* treten, wird die Illusion vernichtet, welche aus der Verwechslung jener beiden Sphären hervorgehet, und damit zugleich der Charakter der Fabel selbst aufgehoben. Die Versinnlichung, welche der Fabel, als Kunstwerk, zukommt, beruht aber zunächst darauf, *dass der Charakter der handelnden Thiere bereits bekannt ist*, wodurch die Anschaulichkeit bestimmter und freier wird. Daraus folgt:

a) dass die Fabel nicht blos *Klugheitslehren*, sondern auch *sittliche Mängel* versinnlichen soll. Es würde die Sphäre der Fabel sehr verengen heissen, wenn sie blos auf die Darstellung von Klugheitsregeln eingeschränkt wäre, wie einige Theoretiker wollen, da doch theils viele, und zwar die trefflichsten Fabeln, eine *sittliche Tendenz* haben, theils die Analogie zwischen der Sphäre der Freiheit und der Sphäre des Instinkts eben so auf sittliche Vorschriften als auf Maximen der Klugheit hinführt. Ja der Mensch muss sich in sittlicher Hinsicht durch die Analogie der Sphäre des Instinkts um so mehr beschämt fühlen, je mehr das Thier, durch den Instinkt geleitet, sicherer zu handeln und höher

zu

zu stehen scheint, als der Mensch, der dem Gesetze der Freiheit zu folgen berufen ist. — Uebrigens kann nichts wirksamer seyn, den Menschen von seinen Verirrungen zurück und zur Selbstkenntniss zu bringen, als wenn er sich selbst im fremden Bilde nach seiner wahren Gestalt erblickt, und er der ästhetischen Hülle, unter welcher seine Mängel geahndet werden, seinen Beifall nicht versagen kann.

b) Die Fabel muss ferner, als ästhetisches Kunstwerk, *Einheit der Form* haben, und diese Form muss *um ihrer selbst willen*, auch abgesehen von dem dargestellten Factum, das sie verhüllt, *gefallen.* Die Fabel muss daher die höchste Lebendigkeit und Anschaulichkeit der verhüllten Wahrheit bewirken; denn eben darin, dass sie *Hülle*, *Gegenbild* ist, besteht ihr *poëtischer* oder *ästhetischer* Gehalt, weil die unverhüllte Wahrheit des *poëtischen* Charakters nicht bedarf. Das also, was die Fabel zur Fabel macht, die Versinnlichung des Factums oder der Wahrheit unter einer zur Einheit der Form vollendeten Hülle, bestimmt ihren poëtischen Werth.

c) Die Fabel gehört, als Kunstwerk, zur *historischen* Form, weil sie *auf Handlung* beruht, und selbst jede Wahrheit, die sie versinnlichen soll, unter der Hülle eines dargestellten *Factum* erscheinen muss.

(Bei der Bestimmung des *ästhetischen* Charakters der Fabel kommt es nicht auf ihren Ursprung

an;

an; denn allerdings scheint sie aus Beobachtung der Thierwelt hervorgegangen zu seyn, die dem menschlichen Geschlechte in dem Kindheitsalter seiner Kultur so nahe lag, und dem Kinde noch itzt so nahe liegt, woraus sich die starke Wirkung der Fabel auf die Kinder erklären läfst. Die Fabel ist eine der ältesten Hüllen der Moral, und die *Parabel* von derselben nicht wesentlich verschieden. — Eben so wenig kann man deshalb, weil viele Fabeln nichts weniger, als Werke schöner Kunst sind, die Fabel selbst aus dem Gebiete schöner Kunst verstofsen.

Am originellsten haben die Theorie der Fabel entwickelt: *Lessing, vom Wesen der Fabel*, in s. *saml. Schriften, Th.* 18, *S.* 129 *ff.* — *Herder, über Bild, Dichtung und Fabel*, in s. *zerstr. Blättern, Th.* 3, *S.* 87 *ff.*, und in d. *Adrastea, St.* 5, *S.* 87 *ff.* — *Heydenreich, Syst. der Aesth. Th.* 1, *S.* 353 *ff.*, der aber in der Fabel nur die Darstellung einer Klugheitslehre annimmt. — Man vergl. über die Literatur | *meine Sprachkunde, S.* 670 ff.

Ausgezeichnet haben sich unter den Teutschen in der Fabel: *Lichtwer, Lessing, Gellert, J. A. Schlegel, Zachariä, Gleim, Michaelis, Willamow,* (der dialogisirte Fabeln schrieb), *Pfeffel, Voss, Meissner, Burmann, Claudius, Müchler, Tiedge, v. Nicolay, Langbein etc.)*

87.

2) *Die poëtische Beschreibung* (das Naturgemälde).

Der Charakter der poëtischen Beschreibung beruht *auf der in der Totalität einer ästhetischen*

tischen Form vollendet dargestellten Objectivität der einzelnen Naturerscheinungen und der Natur selbst, als der angeschauten Totalität aller dieser Erscheinungen. Die beiden divergirenden Linien des Subjectiven und Objectiven, der Freiheit und der Natur, concentriren sich für den Dichter in der Identität des Subjectiven und Objectiven, die er in der Anschauung wahrnimmt, und in der ästhetisch vollendeten Form darstellt. Die Natur ist für die productive Phantasie eine vollendete Totalität, das idealisirte Objective, in welchem alle Radien der einzelnen Naturerscheinungen zusammentreffen. Der Dichter, welcher die einzelnen Naturerscheinungen schildert, gruppirt das Mannigfaltige derselben, und erhebt es zur Totalität eines Bildes. Darauf beruht der *ästhetische* Werth aller Naturgemälde, dass das Idealische, das auf der Subjectivität des Dichters beruht, übergetragen werde auf die Welt des Objectiven, und diese in dem Glanze des Idealischen unter Formen erscheine, welche die Wirklichkeit nicht darbietet. Deshalb erscheint die Natur bei dem Dichter reicher, freier, und mehr zur Einheit verbunden, als die einzelnen Erscheinungen in den Kreis der äussern Anschauung fallen.

Es gehören hieher: *Haller* (die Alpen), *Kleist* (Frühling), *Uz*, *Jacobi*, *Matthison*, *Salis*, *Bonstetten*, (*F. W. A. Schmidt*), und besonders die glühenden Naturschilderungen von *Jean Paul*. — Für die Theorie derselben findet sich das Vorzüglichste in *Schillers* Recension von Mat-

Matthisons Gedichten, in s. *kleinen Schriften, Th. 4, S. 268 ff.*

88.

5) *Die poëtische Erzählung.*

Wenn die Sphäre der Natur und aller ihrer Erscheinungen den Stoff für die poëtische Beschreibung enthält; so ist die *Sphäre der Freiheit* des Menschen, inwiefern er nach seiner Freiheit Handlungen vollbringt, in denen seine Subjectivität erscheint und wahrgenommen wird, der Stoff für die poëtische Erzählung. Doch nicht blos der Kreis der wirklichen Handlungen, die ganze Sphäre *des durch Freiheit Möglichen* eignet sich für die poëtische Erzählung unter der Bedingung, *dass die Einheit der Handlung selbst mit der ästhetischen Einheit der Form zu einer unzertrennlichen Totalität verschmelze*, deren Wahrnehmung ein unmittelbares Wohlgefallen erregt. Es ist also eine *Handlung*, welche in der poëtischen Erzählung idealisirt, d. h. nach dem poëtischen Gesetze der Möglichkeit frei versinnlicht erscheint, und diese Handlung bestimmt den *Mittelpunkt* der Darstellung, nicht aber das handelnde Individuum selbst. Hier ist nämlich die Grenzlinie zwischen dem Epos und der poëtischen Erzählung. Im erstern stehet das handelnde Individuum im Mittelpunkte der Darstellung, und die Handlungen, unter welchen es erscheint, sollen seine Individualität versinnlichen; in der zweiten bewegt sich alles um die

die dargestellte Handlung, und das handelnde Wesen gehört, nach seiner Individualität, nur wegen der hervorstechenden Handlung der poëtischen Erzählung an. Bleibt nun der Dichter innerhalb der Grenzen, welche die dargestellte Handlung selbst bezeichnet; so erhält die poëtische Erzählung Einheit der Form, die sich zur ästhetischen Vollendung erhebt, sobald der Dichter die darzustellende Handlung in ein lebensvolles Bild verwandelt, welches die Phantasie als eine Totalität in der Anschauung auffasst.

Die poëtische Erzählung zerfällt, in Hinsicht auf die in ihrem Mittelpunkte dargestellte Handlung, in die *komische* und *ernsthafte*. Die erste versinnlicht eine Handlung, welche durch die Darstellung ein reines Gefühl *der Lust* anregt; die zweite eine Handlung, welche durch die Darstellung ein *gemischtes* Gefühl der Lust und Unlust veranlasst, das sich aber, bei der Auflösung und Entwickelung des Knotens und bei der Anschauung der vollendeten Form, unter welcher die Handlung dargestellt wird, in ein Gefühl der Lust auflöset. Die ernsthafte poëtische Erzählung entlehnt meistens ihren Stoff aus dem *Sentimentalen*, und ihre Wirkung muss also in Beziehung auf diese ästhetische Eigenschaft berechnet werden. Die komische poëtische Erzählung aber unterscheidet sich dadurch wesentlich *von der Satyre*, dass sie *rein belustigen*, nicht aber die Unvollkommenheiten der sittlichen Welt ahnden und strafen will. — Reim und Metrum sind keine wesentlichen Bedingungen der poëtischen Erzählung.

Hieher gehören: *Wieland*, *Hagedorn*, *Lessing*, *Gellert*, *Jacobi*, *Gleim*, *Göckingk*, *Langbein*, *Kotzebue*, *Lafontaine*, *Kosegarten*, *Pfeffel*, *Kl. Schmidt*, *Gotter*, *Meissner*, *Musäus*, *Fr. Schulz*, *Jünger*, *J. G. Müller* (Straussfedern etc.), *Starke*, *Rochlitz*, *C. A. Fischer*, *Mahlmann*, *Schilling*, *Huber*, *Eberhard*, *Sophie de la Roche etc.*

89.

4) *Das Heldengedicht* (Epopöe).

Der Charakter der Epopöe beruht auf der *zur ästhetischen Einheit vollendeten Darstellung des Kampfes der menschlichen Freiheit mit der Macht des Schicksals*. Der ewige Antagonismus zwischen dem Subjectiven und Objectiven, zwischen dem Unendlichen und Endlichen, wird in der Epopöe unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form dargestellt. In ihr gehört alles zum *Schicksale*, was ausserhalb der Sphäre der Freiheit, ausserhalb der Subjectivität *des Helden* sich befindet, der *im Mittelpunkte* der Darstellung stehet, und *nur Einer* seyn kann, sobald das Interesse an ihm nicht geschwächt, und die *Einheit* der Form nicht vernichtet werden soll. Mag nun das Schicksal, das auf ihn eindringt, und dem sich seine hohe, ins Ideal gezeichnete Kraft entgegen stemmt, in der Gewalt der Naturnothwendigkeit, oder in der Macht eines unwiderstehlichen

lichen Fatum, oder in der Bosheit der Menschen bestehen; so zeigt sich eben die ästhetische Vollendung der Epopöe in der versinnlichten Kraft des Helden, durch welche er den Sturm des Schicksals besteht und mit welcher er gegen die Allgewalt desselben anstrebt. Die hohe Kunst des epischen Dichters beruht daher auf der Sicherheit, mit welcher er die *Ebenmäſsigkeit und das Verhältniſs* der Kraft der Freiheit und die Macht des Schicksals festhält und durchführt. Das Interesse an dem Helden selbst, der im Mittelpunkte der Handlung erscheint, steigt um so höher, je mehr es nicht blos eine *physische*, ja selbst nicht die *intellectuelle*, sondern die ihm beiwohnende *moralische* Kraft ist, die er gegen das Andringen des Schicksals geltend macht, und je mehr das Schicksal nicht blos als *blinde*, unwiderstehliche Macht, sondern als sicher berechneter *sittlicher Antagonismus* erscheint. Die sittliche Hoheit des Messias im Kampfe mit den verworfenen Wesen der Hölle ist die höchste Versinnlichung dieses Antagonismus.

Da die Versinnlichung des *Kampfes* der Freiheit mit der Macht des Schicksals der Grundcharakter der Epopöe ist; so darf die Macht des Schicksals an sich nicht stärker, als die Kraft seyn, die gegen sie ankämpft, weil sonst der Sieg im Voraus entschieden wäre. Selbst der *überirdische* und *göttliche* Held, der in der Epopöe erscheint, muſs als Mensch, im Vollgefühle und in der Vollkraft menschlicher Freiheit erscheinen, und so den groſsen Kampf

mit der Macht des Schickſals beſtehen, weil der Knoten, deſſen Schürzung auf dieſem Kampfe beruht, nicht zerhauen, ſondern *gelöſet* werden muſs.

Uebrigens iſt es gleichviel, ob der Held am Ende *ſieget* oder *unterlieget*, ſobald er nur nicht durch die Verirrung ſeiner Freiheit unterlieget; das Intereſſe an dem Helden und die Bewunderung deſſelben beruht nicht auf ſeinem Siege, ſondern auf der Darſtellung ſeines Kampfes. Alles, was das Unendliche in dem Menſchen innerhalb der Grenzen der Endlichkeit gegen das Schickſal aufbieten kann, muſs von dem Dichter, *deſſen Individualität aber ſelbſt aus der Darſtellung nie ganz verſchwinden darf*, verſucht und verſinnlicht dargeſtellt werden. Die Wirkung iſt alſo ganz in der Begeiſterung und in der idealiſirenden Kraft des Dichters begründet. Je gröſser ſeine Kraft iſt, das Erhabene und Pathetiſche, das in die Epopöe weſentlich gehört, in die Handlungsweiſe und Geſinnungen des Helden zu legen; je geläuterter ſein Schönheitsgefühl iſt: deſto ſicherer und umſchlieſsender wird die Wirkung der Epopöe ſeyn. So viele Situationen, als aus dem Charakter des Helden und aus dem Verhältniſſe des Schickſals zu ſeiner Freiheit abgeleitet werden können, darf und muſs er eigentlich aufbieten, und in den einzelnen Acten und in den Epiſoden des Epos durchführen. Wenn er von Factis der *wirklichen* Geſchichte ausgeht, kann er dieſelben nach dem Geſetze der poëtiſchen Wahrheit (d. i. der *Möglichkeit*) geſtalten und mo-

modificiren; nur darf er nie die nothwendige Folge der Handlungen, nie den Grundzug im Charakter des Helden, nie das Gleichgewicht zwischen der Freiheit und der Macht des Schicksals, und nie die Einheit der Form verletzen, wenn diese Form, als Totalität, befriedigen soll.

Maschinen nennt man im Epos diejenigen übernatürlichen Wesen, welche durch ihre Handlungen Wirkungen hervorbringen, die nicht natürlich erfolgen könnten. Diese Maschinerien, auf welchen das *Wunderbare* im Epos beruht, sind kein *wesentliches* Erfordernifs des Epos, erscheinen aber allerdings in den meisten Kunstwerken dieser Art.

Von der lyrischen Begeisterung, deren Darstellungen auf der sinnlich vollendeteten Subjectivität beruhen, unterscheidet sich die epische durch die Darstellung *der vollendetesten Subjectivität*. Das *extensive* Leben, als reiner Wiederschein des *intensiven*, mufs aus der ganzen Haltung der Epopöe hervorschimmern.

(Der Epos ist *griechischen* Ursprungs, und bei den Griechen ganz lokal und national. — Die Teutschen haben treffliche Muster in der Epopöe selbst — *Klopstocks Messias; Wielands Oberon; Alxingers Doolin von Mainz*, und *Bliomberis; Thümmels Wilhelmine; Siegfrieds Siama und Galmory; Sonnenbergs Weltende; Kleins Athenor etc.* (selbst *Klingers Raphael des Aquilas*, und *Giafar* gehören hieher); die Theorie des Epos ist aber noch nicht vollendet. Das Vorzüglich-

lichste darüber findet sich in *Humboldts ästhetischen Versuchen*, *Th.* 1, *S.* 199 *ff.*)

90.

5) *Die Romanze* (und *Ballade*).

Der Charakter der Romanze beruht auf der *Darstellung eines historischen Stoffes*, *als freies Spiel gemischter Gefühle*, *unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form*.

Keine Form der historischen Poësie nähert sich dem lyrischen Ausdrucke mehr, als die Romanze, weil in derselben die angeregten *Gefühle* dem historischen Stoffe das Kolorit geben. Der historische Stoff aber, oder das Factum, welches der Darstellung in der Romanze zum Grunde liegt, entscheidet für die Subsumtion der Romanze unter die historische Form überhaupt.

Der Ausdruck: *Romanze*, stammt aus der verderbten lateinischen (romanischen) Sprache her, in welcher man seit dem zehnten Jahrhunderte erdichtete Erzählungen von kriegerischen und verliebten Abentheuern schrieb. Zwischen ihr und der Ballade kann man keinen Unterschied machen, weil *beide* ursprünglich Lieder bezeichnen, die man zur musikalischen Begleitung, bisweilen zum Absingen beim Tanze bestimmte, und deshalb die Beziehung der Romanze auf die frohe und komische, der Bal-

Ballade aber auf die tragiſche und ſentimentale Darſtellung nur *willkührlich*, und dieſe Bezeichnung von den Dichtern nie beſtimmt feſtgehalten worden iſt.

Der Stoff zur Romanze kann aus der Mythologie und Sagenzeit, aus dem heroiſchen Zeitalter, aus dem Kloſterleben, oder aus den Vorgängen des täglichen Lebens entlehnt ſeyn, aber *Liebe* muſs als *Grundton des Ganzen* erſcheinen, Liebe, die an ſich ſchon ein *gemiſchtes* Gefühl iſt, und hier, bis zur Stärke der Leidenſchaft erhoben, und nach allen ihren Aeuſserungen *äſthetiſch* (d. h. nach dem Geſetze der Möglichkeit — und zu einer idealiſchen Geſtalt) motivirt, *im Kampfe mit Schwierigkeiten und Hinderniſſen* erſcheint. Dadurch unterſcheidet ſich die Romanze völlig *vom Epos*, daſs in ihr nicht die Freiheit, ſondern *das Gefühl, ſich nach ſeiner ganzen intenſiven Stärke gegen die Macht des Schickſals ankündigt*. Die Auflöſung und Entwickelung dieſes Kampfes (des Knotens) kann übrigens *erfreulich* oder *tragiſch* ſeyn, weil in der Romanze alles auf die hohe Verſinnlichung des mächtigen Gefühls der Liebe in ſeinem Anſtreben gegen die Macht des Schickſals (dies beſtehe nun aus Menſchen, oder Verhältniſſen) ankommt. Die Länge oder Kürze der Form hängt ausſchlieſsend von der Schilderung und Motivirung dieſes Kampfes ab.

Die Romanze, als Kunſtwerk, iſt vollendet, wenn ſie das gemiſchte Gefühl der Liebe mit aller äſthetiſchen Freiheit und mit der höch-

ſten

ften Verfinnlichung darftellt, und dadurch das reine Wohlgefallen an der Totalität der Form hervorbringt. Die *Mafchinen* (z. B. übermenfchliche Wefen, Geifter, Naturkräfte, und das Wunderbare überhaupt etc.) gehören in der Romanze nicht unmittelbar zu ihrem Wefen; fie find zufällig und müffen fich nach dem Stoffe richten, von welchem die Handlung ausgehet.

(*Pörfchke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 2, S. 55 f.*

Unter den Teutfchen haben die Romanze angebaut: *Bürger*, die *Stolberge*, *Zachariä*, *Hölty*, *Gotter*, *Kofegarten*, *Pfeffel*, *Schiller*, *Heydenreich*, *Tiedge*, *Jacobi*, *Kretfchmann*, *Schink* u. a.

91.

6) *Die Legende.*

Der Charakter der Legende beruht auf der *Darftellung einer ungewöhnlichen Handlung, welche aus religiöfen Gefühlen entfprang*, *unter der Totalität einer vollendeten äfthetifchen Form.* Unter allen Gefühlen find die religiöfen die heiligften, und in der Erfcheinung die intereffanteften. Je inniger diefe Gefühle find; defto gröfser find die Wirkungen, die fie hervorbringen. In der Legende ift das *Wunderbare, Uebernatürliche, und Aufserordentliche* durchaus in der Wirkung nothwendig, und zwar mufs diefer wunderbare Effect die unmittelbare Folge je-

nes

nes angeregten Gefühls, und *beide* müssen in der Legende, als ästhetischem Kunstwerke, zu einem *ästhetischen Kausalzusammenhange* verbunden seyn. Der Kontrast des Factums mit der Wirklichkeit, spricht nicht gegen die Legende, sobald sie nur *ästhetische* Einheit und Vollendung hat. Derjenige Stoff der Legende wird sich also zu einem Kunstwerke eignen, in welchem die Unendlichkeit des subjectiven Gefühls (z. B. Aufopferungen, Entsagungen, selbst hohe Schwärmerei u. s. w.) eine ungewöhnliche Wirkung entweder hervorbringt, oder wenigstens herbeiführt, und wo in der Totalität der Form das subjective religiöse Gefühl, aus welchem die Handlung entsprang, die Handlung selbst, deren Erfolg, und die lebensvolle Versinnlichung derselben zu einem vollendeten Bilde in der Darstellung, unzertrennlich vereinigt erscheinen. — Die *komische* Legende stellt das Wunderbare in dem Factum, unter der Voraussetzung, dass es der Erfolg eines verirrten Gefühls war, als einen Gegenstand dar, der Lachen erregt.

(Nach dieser Bezeichnung des Charakters der Legende wird *die wahre* Legende, als Kunstwerk, der Vorwurf nicht treffen, dass sie den Mysticismus begünstige; denn jeder Legendenstoff fällt als unbrauchbar hinweg, welcher sich nicht für die Totalität einer ästhetischen Form in der Darstellung eignet. — *Herder* hat die Legende von neuem für die Teutschen erwecket in s. *Abh. über die Legende*, in d. *zerstreuten Blätt. Th.* 6, *S.* 247 *ff.*, und mehrere Legenden ästhetisch dargestellt *ebendaselbst*, *S.* 275 *ff.*, und in der *Adrastea*, *St.* 3, *S.* 189 *ff.* — Von *L.*

L. Th. Kosegartens Legenden, 2 *B.*, Berl. 1804, würden *nur wenige* hieher gehören. — *Komische* Legenden in *Pfeffels* Versuchen).

§. 92.

7) *Der Roman.*

Der Charakter des Romans beruht *auf der Idealisirung der Menschheit*, *nach allen unter der Totalität einer ästhetischen Form darstellbaren Individuen derselben, und nach allen möglichen Erscheinungen des gegenseitigen Spieles ihrer Freiheit, so wie nach allen möglichen Modifikationen des geistigen Lebens derselben.*

Nur die Menschheit, und zwar in ihrer idealisirten Gestalt, gehört in die Darstellungen des Romans. Der Grundcharakter der Menschheit ist: *Freiheit*, die Wirkung derselben: *Handlung*. Alle *Individuen* unsers Geschlechts können in der Erscheinung nicht anders, denn unter Umgebungen dargestellt werden, die ihre Freiheit hervorbringt. Sollen die Wirkungen dieser Freiheit ein *ästhetisches* Ganze bilden; so muss ihre Thätigkeit als ein *gegenseitiges freies Spiel* erscheinen, denn nur so kann sich der intelligible Charakter des Menschen *nach dem Gesetze der Möglichkeit* (der Wahrscheinlichkeit — welches die Grundbedingung aller ästhetischen Darstellung ist) zeigen. Dieses gegenseitige Spiel der Freiheit aber muss *alle Modifikationen des geistigen Lebens* erschöpfen,

schöpfen, und deshalb ist die Sphäre des Romans *weiter*, als die Sphäre der Wirklichkeit, weil hier die Freiheit *nur durch sich selbst*, und durch *das Gesetz der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form* begrenzt wird. Der Dichter ist daher im Romane nicht durch die Wirklichkeit gebunden, selbst wenn der Stoff seiner Darstellungen aus dem Kreise der Vergangenheit und Gegenwart entlehnt ist; er steht blos unter *ästhetischen* Gesetzen, kann nur *nach diesen* beurtheilt werden, und hat alles erfüllt, was man von ihm fordern kann, sobald die sorgfältig motivirte und erschöpfend dargestellte Handlung unter der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form erscheint. Nur die innere Nothwendigkeit der Handlung selbst, nur die psychologische Haltung der aufgestellten Individuen, nur die Schilderung des geistigen Lebens in dem wundersamen Spiele der menschlichen Freiheit — nach ihrer Beziehung auf die vollendete Einheit der ästhetischen Form, sind es, wornach er beurtheilet werden kann. Kein philosophisches System, kein historisches Gesetz bindet ihn; denn die Sphäre des Möglichen liegt höher, als die Sphäre des Wirklichen. Seine Phantasie darf nur, mit Treue gegen ihre eignen Gesetze, ihre Schöpfung vollenden, und *das Idealische nach der Analogie der Wirklichkeit* gestalten, dann hat er alles gethan, was man von ihm verlangen kann.

So vielen Romanen auch, bei der Festhaltung dieses Gesichtspunkts, das Urtheil gesprochen werden mag; so fest steht doch diese Theo-

Theorie, weil der Roman *entweder* eine Welt zeichnet, *wie sie seyn sollte*, wie nämlich der Mensch, als ein freies Wesen, nach seinen Beziehungen auf die Ideale des Wahren, Schönen und Guten, zugleich aber auch nach allen Verirrungen von diesen Idealen durch Irrthümer, Thorheiten und Laster, erscheinen kann; oder die *wirkliche* Welt, wie die einzelnen Individuen derselben, nach dem Kreise ihrer Wirksamkeit, durch den Dichter zur ästhetischen Haltung erhoben, und dem Gesetze der Ideale unterworfen werden. — In der ersten Hinsicht entsteht der *philosophische* Roman; in der zweiten der *historische*. Der *äussere* Umriss der Form kann nun bald *naiv*, bald *sentimental* erscheinen, je nachdem es die productive Kraft des Dichters mit sich bringt. Nur kann, sobald er sich als Dichter ankündigt, nie ein Historiker, sondern blos ein Aesthetiker sein Richter seyn.

Doch über den Kreis des Idealischen hinaus liegt die Sphäre *des Transcendenten*, des Wunderbaren und Unbegreiflichen. Keine Idee der Vernunft erreicht sie; denn jede Idee der Vernunft kann durch die Versinnlichung der productiven Phantasie in ein Ideal verwandelt, und jedes Ideal in einer vollendeten ästhetischen Form dargestellt werden. Nur der freiste Flug *der Phantasie* berührt jene Sphäre, und nur die Phantasie kann das Wunderbare und Unbegreifliche in die idealische Welt verflechten, um das Unbegreifliche, (das Transcen-

scendente) samt dem Unerreichbaren (dem Idealischen) in einen *ästhetischen* Causalzusammenhang zu bringen, der weit über die Sphäre der Wirklichkeit hinausliegt, und auf der *Grenzlinie* der Sphäre des Möglichen schwebt. So entsteht der *chimärische* Roman, als eine von dem philosophischen und historischen Romane wesentlich unterschiedene Gattung, dessen fruchtbarster Anbau in dem *Mährchen*, aber nicht immer mit gleichem Glücke versucht worden ist.

(Noch fehlt uns eine Theorie des Romans; denn *v. Blankenburg's* Versuch *über den Roman*, Leipz. 1774, enthält nur eine brauchbare Materialiensammlung zur Beurtheilung von Romanen. — Selbst denen Theoretikern kann ich nicht ganz beistimmen, welche *die Erscheinung und Darstellung der Liebe* als den Grundzug des Romans angeben, da theils so viele Romane die Liebe *nicht als Grundzug* ihrer Dichtung kennen, theils die Liebe selbst nur eine von den unendlichen vielen Modifikationen ist, unter denen die Freiheit ihr grosses Spiel zeigen kann. — Man vergl. die Literatur über den Roman in *meiner Sprachk. S.* 694 *ff.*

Unter den Teutschen haben sich als Romanendichter ausgezeichnet: *Haller*, *Wieland*, *Göthe*, *Schiller*, *J. T. Hermes*, *Hippel*, *J. J. Dusch*, *Wetzel*, *J. G. Müller*, *Jünger*, *Musäus*, *Knigge*, *Nicolai*, *Klinger*, *Fessler*, *Meissner*, *Bouterweck*, *F. H. Jacobi*, *Lafontaine*, *Kotzebue*, *Schilling*, *Heinse* (Ardinghello), *Sintenis*, *Kosegarten*, *Demme*, *Jung* (Heinrich Stilling), *Fr. Schulz*, *Heyne* (Anton Wall), *Schulz* (Friedrich Laun), *Jean Paul Fr. Richter*, *Huber*, *Engel*, *Thümmel*,

mel, *Lindau*, *Eberhard*, *C. Soph. Ludwig*, *Soph. de la Roche*, *Soph. Brentano*, und mehrere anonyme Schriftsteller).

93.

β) Die dramatische Poësie.

Die dramatische Poësie gehört zur historischen Form, *weil sie Handlung darstellt*; sie unterscheidet sich aber dadurch von der historischen Form im *engern* Sinne, *daſs die Individualität des Dichters in ihr ganz aus der Mitte der Darstellung verschwindet*, *und diese blos das Spiel der Freiheit der handelnden Individuen selbst versinnlicht*, *und dasselbe zu der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form erhebt*. Jedes Product der dramatischen Poësie ist ein in sich vollendetes ästhetisches Ganze, das, wie jedes Product der Phantasie, nur unter dem Gesetze der Möglichkeit steht, das Unendliche und Idealische im Menschen frei nach allen Umgebungen der handelnden Individuen versinnlicht, und die einzelnen Theile des Ganzen nach der äuſsern zufälligen Form in *Acten* und *Scenen* darstellt. — Da der *Dialog* auch in den andern poëtischen Formen nicht fremd ist; so ist er kein ausschlieſsendes Merkmal der dramatischen Poësie, wiewohl er hier — *in Abwechslung mit dem Monolog* — unentbehrlich und *wesentlich* ist. Daſs *Dialog* und *Monolog* ganz der Individualität der handelnden Personen angemessen seyn müssen, ergibt sich schon aus

aus dem Begriffe der idealisirten Menschendarstellung auf der Bühne, so wie, dass, der Einheit der ästhetischen Form wegen, in jedem dramatischen Producte eigentlich nur *eine Hauptperson* im Mittelpunkte der Handlung stehen kann, um die sich das Ganze bewegt, von der die *Verwickelung* und *Entwickelung* ausgehet, und die das Ganze durch das sorgfältig motivirte Spiel ihrer Freiheit leitet.

(Eine weitere Ausführung dieser Punkte gehört in eine *isolirte* Theorie der *Schauspielkunst.* — *Lessings Dramaturgie*, in s. *sämtl. Schriften, Th.* 24 *und* 25. — *Engel, über Handlung, Gespräch und Erzählung*, in s. *Schriften, Th.* 4, *S.* 101 *ff.* — *Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch., Th.* 2, *S.* 65 *ff.* — *Schiller, über naive und sentimentale Dichtung*, in s. *kl. Schriften, Th.* 2, S. 78 *ff.* — *v. Einsiedel, Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst*, Leipz. 1797. — *Schiller, die Schaubühne, als eine moralische Anstalt betrachtet*, in s. *kl. Schriften, Th.* 4, *S.* 1 *ff.* —)

94.

1) *Das Trauerspiel.*

Das Trauerspiel ist *die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, welche durch die Versinnlichung der Anstrebung der Freiheit eines Individuums* (des Helden) *gegen die Macht des Schicksals, und durch das Unterliegen derselben das gemischte Gefühl der Lust und Unlust anregt, lebendig erhält, und in dem* Mo-

Momente der Vollendung der Handlung das Uebergewicht der Lust über das Gefühl der Unlust hervorbringt. So nahe verwandt auch das Trauerspiel mit dem Epos ist; so unterscheidet es sich doch von demselben, dass in dem Trauerspiele die ganze Darstellung *Handlung* ist, und dass *blos das handelnde Individuum*, nicht aber der darstellende Dichter, in der Darstellung wahrgenommen wird. So bedeutend übrigens der Antheil der andern handelnden Personen an der Handlung selbst seyn mag; so kann im Trauerspiele doch *nur Ein Held* im Mittelpunkte der Darstellung stehen, der unsre ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme erregt. Ihn sehen wir in der Kraft seiner Freiheit, entweder als einen Unglücklichen, der ohne Schuld leidet, oder als einen Verirrten, dessen sittliche Kraft zwar eine fehlerhafte Richtung genommen, aber doch unser Interesse zu fesseln gewusst hat. Er strebt mit dieser Kraft der Freiheit, dem unerklärbaren Princip des höhern geistigen Lebens, gegen die Macht des Schicksals an, dies sey nun die entgegenstrebende Freiheit andrer moralischen Wesen, oder der Drang der Verhältnisse, oder die niederdrückende Gewalt einer unwiderstehlichen Naturnothwendigkeit (des Fatum). Durch diesen Kampf werden in uns die Gefühle der Lust und Unlust gleich stark angeregt, die beide in uns gegen einander anstreben, indem das Gefühl der Lust durch die fortdauernde Anschauung der subjectiven Kraft des Helden, das Gefühl der Unlust aber durch die überwältigende und eindringende Macht des Schicksals genährt

wird.

wird, bis endlich im Augenblicke, wo der Held *unterliegt*, das Wohlgefallen an der Totalität der ästhetischen Form uns das Uebergewicht des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust verschafft. Nur dann wird dieses Wohlgefallen rein seyn, wenn die Darstellung selbst ein vollendetes ästhetisches Ganze, eine Einheit bildet, die unsrer Phantasie eben so vorschwebt, wie sie vor der productiven Kraft des Dichters stand.

Je mehr *ethisch* und *rein menschlich* der Held des Trauerspiels erscheint; je weniger er durch eigne Schuld, je mehr er um seiner sittlichen Grösse und Erhabenheit willen leidet; je mehr seine Thätigkeit aus seiner ganzen Individualität hervorgehet; je kräftiger er, bis auf den letzten Moment, der Gewalt des feindlichen Schicksals widersteht; desto mehr werden alle edle Gefühle der Sympathie, des Erhabenen, des Grossen und Pathetischen in uns angeregt seyn, und für den Helden wirken. Bis auf den letzten Augenblick müssen Freiheit und Schicksal sich immer noch das Gleichgewicht halten, das endlich aufgelöset wird durch die Uebermacht des Schicksals, ohne doch die *intensive* Kraft der Freiheit selbst vernichtet — sondern blos ihre *extensive* Wirksamkeit in der Sphäre der Erscheinungswelt überwältigt zu haben.

Das vollendete Trauerspiel muss daher auch *mehr* wirken, als der vollendete Epos, weil in dem ersten der Dichter sich ganz von sei-

ſeinem Helden zurückgezogen hat, und ihn durch ſeine eigne Kraft handeln, und die ganze Verwickelung und Entwickelung leiten läſst.

(*Schiller*, *über das Erhabene*, in ſ. *kl. Schriften*, *Th.* 3, *S.* 1 *ff.*; *über das Pathetiſche*, *Th.* 3, *S.* 310 *ff.*; *über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden*, *Th.* 4, *S.* 75 *ff.*; *über die tragiſche Kunſt*, *Th.* 4, *S.* 108 *ff.* — *Humboldt*, *äſthetiſche Verſuche*, *Th.* 1, *S.* 220 *ff.* — *Pörſchke*, *Ged. über die Phil. des Sch. Th.* 2, *S.* 103 *ff.* — *Fr. Köppen*, *über das Trauerſpiel*, im *Freimüthigen*, 1804, *N.* 149 *ff.*

Den Teutſchen haben treffliche Trauerſpiele gegeben: *Leſſing*, *Schiller*, *Göthe*, *Klinger*, *Leiſewitz*, *Klopſtock*, *Weiſse*, *Collin*, *Kotzebue*, *Kratter*, *Iffland etc.*

Der *Chor* im Trauerſpiele ging bei den Griechen aus dem lokalen Charakter ihrer dramatiſchen Poëſie hervor, und war der *Repräſentant des Volks* im Trauerſpiele, das ſich in demſelben wieder erkannte. — Für uns, deren Trauerſpiele zunächſt *auf Handlung* berechnet ſind, ſcheint er *entbehrlich*, ja er ſcheint ſogar durch die Ruhe der Contemplation den raſchen Gang der Handlung zu ſtören. Höchſtens darf er in *den* Trauerſpielen erſcheinen, deren Sujets aus der Geſchichte der Griechen entlehnt ſind. — Vollſtändig findet man die Unterſuchungen und die Literatur darüber in *meiner Sprachkunde*, *S.* 717 *ff.* —)

95.

2) *Das Lustspiel.*

Das Lustspiel ist *die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, welche durch die Motivirung der dargestellten Handlung das Gefühl der Lust anregt, lebhaft erhält, und dieses Gefühl in dem Augenblicke der Vollendung der Handlung völlig befriediget.*

Handlung ist im Lustspiele eben so, wie im Trauerspiele, die Basis des ästhetischen Ganzen; aber diese Handlung erregt nicht durch den Kampf der Freiheit mit der Macht des Schicksals, wie im Trauerspiele, sondern durch ihre Mannigfaltigkeit und Verwickelung das Interesse an ihr und an der Form der Darstellung, welches sich als reines Gefühl der Lust ankündigt, und das in dem Augenblicke der *völligen* Entwickelung und Verwickelung, oder der Vollendung der Handlung, ebenfalls als *vollendetes*, d. i. als völlig befriedigtes Gefühl der Lust sowohl an der dargestellten und vollendeten Handlung, als an der vollendeten Form der Darstellung (an der Totalität derselben) wahrgenommen wird. — In dem Lustspiele ist daher alles, die Erfindung der Handlung, die Haltung des Hauptcharakters, die Durchführung der Verwickelung, die bestimmte Zeichnung der Episoden und der episodischen Charaktere, und besonders der Schluss, oder die Auflösung, auf den völligen *Sieg* des Gefühls der Lust berechnet. — Je nachdem die Ver-

wickelung entfernter oder näher, verflochtener oder leichter in der Darstellung erscheint, ist das Lustspiel entweder *Intriguenstück*, oder *Posse*.

(*Heydenreich*, *Beiträge zur Kritik des Geschmacks*, *Th.* 1, *S.* 45 *ff.* — *Jünger*, *über den Zweck des Lustspiels*, vor s. Lustsp. Verstand und Leichtsinn. — *Garve*, *warum läutert sich der Geschmack im Ernsthaften früher*, *als im Komischen*, in der *Samml. einiger Abh. Th.* 2, *S.* 83 *ff. etc.*

Die Teutschen sind nicht reich an guten Lustspielen: — *Schröder*, *Lessing*, *Weisse*, *Göthe*, *Jünger*, *Iffland*, *Kotzebue*, *Gotter*, *Babo*, *Bretzner*, *Grossmann*, *Beil*, *Brühl*, *Heyne* (Anton Wall), *Wetzel*, *Beck etc.*)

96.

5) *Das Schauspiel.*

Das Schauspiel ist *die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung*, *welche durch die Versinnlichung der abwechselnd frohen und traurigen Verhältnisse in der Handlung das gemischte Gefühl der Lust und Unlust anregt*, *lebhaft erhält*, *und in dem Momente der frohen Entwickelung der Handlung ein reines Gefühl der Lust theils durch diese Entwickelung*, *theils durch das reine Wohlgefallen an der ästhetisch vollendeten Form selbst hervorbringt.*

Das Schauspiel füllt, im eigentlichen Sinne, die Mitte zwischen dem Trauerspiele und Lustspiele aus. Es nähert sich dem Trauerspiele durch die Anregung des *gemischten* Gefühls von Lust und Unlust; es nähert sich dem Lustspiele durch die Auflösung des Gefühls der Unlust in ein *reines* Gefühl der Lust. Es hat mit dem erstern die innere Motivirung und ernsthafte Verwickelung, und mit dem letztern die frohe Entwickelung und Auflösung gemein. — Dem Stoffe nach, ist es kein Held, wie ihn das Trauerspiel darstellt, der in dem Mittelpunkte der Handlung stehet; es ist vielmehr *ein Individuum aus dem Kreise des häuslichen und bürgerlichen Lebens*, das aber in dem Drange der auf ihn einwirkenden Verhältnisse, die im Schauspiele an die Stelle der Macht des Schicksals treten, die im Trauerspiele wirkt, das Edle und die Würde seines Charakters bewährt. Die Thätigkeit des Helden im Trauerspiele ist der Ausdruck einer natürlichen und angebornen, oder einer durch die Macht des Kampfes mit dem Schicksale frei entwickelten und zum Bestehen dieses Kampfes gesteigerten und erhöhten Kraft; dagegen charakterisirt sich die Hauptperson im Schauspiele durch Ausübung der stillen häuslichen und bürgerlichen Tugenden, deren Rechte sie gegen Kabalen und Leidenschaften, gegen Hinterlist und Versuchung, und selbst gegen den Sturm der Leiden geltend macht. Sie kämpft nicht mit durchgreifenden Schlägen, sondern mit ruhiger und fester Umsicht und Besonnenheit, und erwartet zuversichtlich die bessere Zukunft, die

ihre

ihre gute Sache krönen und sie für alles Erduldete entschädigen wird.

(Die Theorie des Schauspiels, als der *jüngsten* dramatischen Form, fehlt noch. — Gute Schauspiele von: *Göthe*, *Iffland*, *Kotzebue*, *Schröder*, *Gemmingen*, *Babo*, *Kratter*, *Huber*, *Rambach*, *Brömel*, *Vogel etc.*)

97.

4) *Das Singspiel.*

Das Singspiel verhält sich zu den einzelnen Formen der dramatischen Poësie, wie die Cantate zum Liede; *es ist die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, die in ihrer Anlage, Haltung und Ausführung entweder auf eine beständige oder abwechselnde musikalische Begleitung berechnet ist* *). — Da *zwei* Künste, Dichtkunst und Musik, an dem Effecte des Singspiels gleichen Antheil haben; so beruht auch das Wohlgefallen an dieser dramatischen Form auf der coincidirenden und zur Einheit verbundenen Wirkung der Dichtkunst und Musik in der Totalität dieser ästhetischen Darstellung. Uebrigens versteht es sich von selbst, dass die Bestimmung und Würdigung

*) Was über das Verhältniss des Dichters zum Komponisten bei der Cantate gesagt worden ist, gehört auch hieher.

gung der *musikalischen* Behandlung des dramatischen Stoffes, nicht vor das Forum der Poëtik, sondern der Tonkunst — und *unmittelbar* in die isolirte Theorie der Schauspielkunst gehört. — Das Schauspiel zerfällt in *drei* Untergattungen:

a) *Das Melodrama* (welches Monodrama, Duodrama etc. seyn kann), ist ein dramatisches Gedicht, dessen Eigenthümlichkeit darin besteht, *dass die Rede durch abwechselnd eintretende Musik unterbrochen wird.* Es unterscheidet sich von der Operette und Oper dadurch, dass keine Arien darin vorkommen, sondern die Musik blos zur *Darstellung* und *Fortführung* der Handlung, und der in der Rede enthaltenen Gefühle, oder zur *Vorbereitung* auf das Künftige dient. Das Melodrama ist als Kunstwerk *unvollendet*, da seine Darstellung, durch den Mangel mehrerer Personen, zu wenig Abwechslung und Mannigfaltigkeit erhält, und der Stoff desselben sich nur auf einen kleinen Kreis von Handlungen und Gefühlen beschränken muss.

(*Brandes Ariadne auf Naxos; Rosamunda* und *Theseus auf Creta* von *Rambach.* — *N. Bibl. der sch. Wiss.* 37 B. 2 St. u. 38 B. 1 St. — *Eberhard, über das Melodrama*, in s. *neuen vermischten Schriften, S.* 1 *ff.* — *Maass*, in den *Nachtr. zu Sulz. Theorie, Th.* 3, *St.* 2, *S.* 318 *ff.* — *Herders Adrastea, St.* 4, *S.* 258 *ff.* —)

b)

b) Die *Operette.* Sie ist jüngern Ursprungs als die Oper, und so von derselben verschieden, daſs, wenn in der Oper die poëtische und musikalische Darstellung ein ununterbrochenes, gemeinschaftlich sich unterstützendes Ganze bildet, in der Operette, *die musikalische Begleitung zunächst auf Arien und Chöre eingeschränkt*, und von dem Dialog unterbrochen wird. — Ursprünglich hatte die Operette blos eine komische Einfassung, und eine dem Lustspiele ähnliche Verwickelung und Entwikkelung; späterhin aber ward die Grenzlinie zwischen ihr und der Oper durchbrochen, so daſs man in die Operette dieselbe Maschinerie brachte, die man der Oper ausschlieſsend aufbehalten sollte.

(*Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 1, S.* 138. —

C. F. Weiſse, komische Opern; Göthe, Gotter, Schiebeler, Stephanie d. j., Engel, Jacobi, Bretzner, Herklots, Kotzebue, Meiſsner, Bürde, Baczko, Vulpius etc.)

c) Die *Oper*, als *dramatisches* Kunstwerk, (denn ihre musikalische Bearbeitung gehört nicht hieher) nähert sich dem Trauer- Lust- und Schauspiele. In der *ernsthaften* Oper (opera seria) handelt ein Held nach der Analogie des Helden im Trauerspiele; in der *komischen* Oper (opera buffa) werden Thorheiten und Fehler versinn-

sinnlicht dargestellt, oder Intriguen ausgesponnen, an deren Darstellung der Faden bis zur völligen Entwickelung fortläuft; die *gemischte* Oper ist nach der Analogie des Schauspiels gebildet, und wechselt mit heitern und ernsthaften Parthien. Nach ihrer ursprünglichen Bestimmung werden Dichtkunst und Musik durch die ganze Oper *nie von einander getrennt*, und selbst der Dialog und Monolog des Recitativs wird von der Musik begleitet. Dazu kommt, daſs die Sphäre des *Wunderbaren* und *Ueberirdischen* in die Oper gehört, und die Zauberwelt derselben begründet. Da in der Oper mehrere Künste (auſser Musik und Dichtkunst — Mimik, Mahlerei, höhere Schauspielkunst, Tanzkunst etc.) gemeinschaftlich wirken; so könnte sie das vollendetste Product der Schauspielkunst, in Hinsicht auf den Effect, seyn, wenn sie nicht gewöhnlich unter poëtischen Formen erschiene, denen aller ästhetischer Werth abgesprochen werden muſs.

(*Pörschke*, *am a. O. Th.* 2, *S.* 137 *ff.* — *Briefe über Musik*, in d. *Freimüthigen*, 1804, *St.* 29 —)

98.

e) *Die didactische Form.*

Der Charakter der didactischen Form *ist idealisirte Darstellung von Begriffen, mit denen bestimmte Gefühle vergesellschaftet sind, in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form.* Es ist nicht Belehrung, sondern *Versinnlichung* von Begriffen und Wahrheiten, was der Dichter beabsichtiget, und wodurch er sich von dem prosaischen didactischen Style unterscheidet; er will nicht unterrichten und Begriffe verbreiten, sondern er will die subjectiven Gefühle, die in seinem Wesen mit jenen Begriffen aufs innigste verknüpft sind, zur Objectivität einer Form erheben, die blos unter dem ästhetischen Gesetze steht, und die der reine Ausdruck seiner subjectiven Stimmung ist. Er *erdichtet* aber nicht die Begriffe, die er darstellt; er bringt nur die Begriffe, die an sich der Sphäre seiner Erkenntniss angehören, in die Mitte einer andern Sphäre, der Sphäre des Gefühls, und erhebt sie, durch die ästhetische Form, eben so zu einer Totalität für die Phantasie, wie sie die Totalität seiner Vernunfterkenntniss ausmachen. — Da alle Erkenntniss sich ins Unendliche verliert, und im Absoluten endigt; so muss die Versinnlichung des Unendlichen, durch die Idealisirung der erhabensten Begriffe der Vernunft, die gesammten Kräfte unsers geistigen Subjects in das freiste und harmonischste Spiel setzen, und das, was uns als Idee der Vernunft überzeugte, als producirte Totalität der

der schöpferischen Phantasie rühren und unsern Willen bewegen. — Zur didactischen Form der Poësie gehören 1) *das eigentliche Lehrgedicht*; 2) *die Satyre.*

(*Eberhard*, *Theorie der sch. K. und W. S.* 165. — *Schiller*, *über naive und sentimentale Dichtung*, in s. *kl. Schr. Th.* 2, *S.* 96 *ff.*)

99.

1) *Das eigentliche Lehrgedicht.*

Von dem eigentlichen Lehrgedichte gilt im vollen Sinne alles, was als der Charakter der didactischen Form überhaupt angegeben worden ist. Es versinnlicht allgemeine Wahrheiten unter der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form. Da hier das Gesetz der Form das höchste ist; so muſs auch der Stoff, der zur Einheit der Form verbunden werden soll, dieser Einheit in der Darstellung fähig seyn, und der Sphäre des Idealischen angehören. Je höher die im Lehrgedichte dargestellten Begriffe über den Kreis der empirischen Wahrnehmung hinausliegen; desto freier wird das poëtische Leben in der Darstellung seyn, und deshalb werden die Wahrheiten *der Religion*, weil sie alle sinnliche Wahrnehmung übersteigen, des höchsten poëtischen Lebens fähig seyn, so wie die Totalität der Natur, als eines blos im Begriffe aufzufassenden und für die Phantasie

tasie zu versinnlichenden Ganzen, eine der höchsten poëtischen Ideen ist.

Man kann das Lehrgedicht eintheilen in das *philosophische*, welches theoretische, oder practische philosophische Gegenstände (am zweckmäſsigsten ein Ganzes *moralischer* Wahrheiten) darstellt, und in das *scientifische*, welches irgend einen andern Gegenstand der menschlichen Erkenntniſs zur Totalität einer ästhetischen Form erhebt. Doch eignet sich nur derjenige scientifische Stoff zur poëtischen Darstellung, welcher der höhern Versinnlichung und der Einheit einer ästhetischen vollendeten Form fähig ist. Denn Einheit des Planes und der Haltung, hohe Versinnlichung der dargestellten Begriffe in ihrer innern Folge, subjective Theilnahme und hohe Bewegung des Gefühlsvermögens bei der Vergegenwärtigung der darzustellenden Begriffe, so wie mannigfaltige Abwechslung und Schattirung im Detail der Darstellung, müssen im Lehrgedichte getroffen werden, wenn dessen Form um ihrer selbst willen gefallen soll.

(*Haller*, *Hagedorn*, *Dusch*, *Gellert*, *J. A. Cramer*, *Zachariä*, *Wieland*, *Cronegk*, *Uz*, *Gleim*, *Alxinger*, *Stolberg*, *Conz*, *Nicolay*, *Gotter*, *Tiedge*, *Schiller*, *Heydenreich*, *Manso*, *C. Schreiber*, und andere haben sich im Lehrgedichte ausgezeichnet).

100.

2) *Die Satyre.*

Die Satyre ist die ästhetisch vollendete Totalität der Darstellung gewisser bestimmter Unvollkommenheiten der moralischen Welt, welche, durch die Versinnlichung des Kontrastes, den diese Unvollkommenheiten mit dem Ideale von Vollkommenheit bilden, welches in der moralischen Welt realisirt werden soll, das gemischte Gefühl von Lust und Unlust anregt, lebhaft erhält, und in dem Momente der Vollendung der ästhetischen Darstellung das Uebergewicht des Gefühls der Lust über die Unlust hervorbringt. — Das Ideal moralischer Vollkommenheit ist das Höchste, nach dessen Erreichung in dem Kreise der Endlichkeit gestrebt werden kann. Die unzähligen Unvollkommenheiten der moralischen Welt, die Irrthümer, Thorheiten, Verirrungen und Laster freier Wesen, bilden gegen dieses Ideal den schreiendsten Kontrast. Dieser Kontrast kann, indem man ihn gegen das Ideal selbst hält, versinnlicht werden, und erscheint, durch die beständige Beziehung auf dieses Ideal, unter der Einheit einer Form, deren Totalität das Gefühl der Lust und Unlust anregt, weil die Versinnlichung jenes Ideals nothwendig das Wohlgefallen moralischer Wesen an demselben bewirken, die Versinnlichung der damit kontrastirenden Unvollkommenheiten aber ein Gefühl des Schmerzes und der Unlust über diese Unvollkommenheiten hervorbringen muſs. Da nun aber in der Totalität der ästhetischen Form alle

alle diese Unvollkommenheiten tief unter jenem Ideale erscheinen müssen, und bei der Einheit der ästhetischen Form in dem letzten Momente der Darstellung der Sieg des Ideals über alles, was sich ihm entgegenstellt, entschieden seyn muss; so lässt sich daraus *das Uebergewicht* des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust erklären, das uns im letzten Momente der Darstellung theils wegen des Sieges des Ideals, theils wegen der Vollendung der ästhetischen Form erfüllen muss. — In der Satyre wird die Wirklichkeit, als Mangel, dem Ideale, als der höchsten Realität, gegen über gestellt. Subjectiv durchdrungen von der Unendlichkeit des Ideals, fühlt sich der Dichter von jedem Verstoss gegen dasselbe ergriffen, und stellt sich demselben entweder in der *strafenden*, oder in der *lachenden* Satyre gegen über. Das Uebergewicht, das er durch die Kraft des Ideals über alle jene Unvollkommenheiten in sich trägt, muss sich in der strafenden Satyre durch die Berührung *des Erhabenen* zeigen, dessen Verletzungen sie ahndet und unter dessen Maasstab sie jene Unvollkommenheiten bringt, um den Abstand von demselben desto sicherer zu bewähren; in der *lachenden* Satyre aber muss der Dichter auf der Grenzlinie *des Schönen* bleiben, um durch die Darstellung nie das gemein werden zu lassen, was an sich, als Ideal, hoch im Unendlichen schwebt und als solches nie beleidiget werden kann. — Die Satyre setzt, wenn ihre Darstellung vollendet seyn soll, einen sichern psychologischen Blick, vielseitige Welt- und Menschenkenntniss aus allen Ständen und Verhält-

hältnissen des Lebens, einen natürlichen und gesunden Witz, treffende Combinationsgabe und geübte Vernunft, ein wohlwollendes menschenfreundliches Herz, die starke Vergegenwärtigung des letzten Ideals der Menschheit und ein hohes Interesse für die wichtigsten Angelegenheiten unsers Geschlechts, für Recht, Sittlichkeit und Tugend, voraus, so dass der edelste Kosmopolitismus das poëtische Kolorit bestimmt, und nur die nicht zurück zu drängende Bitterkeit über die Mängel und Gebrechen der moralischen Welt in die Stimmung zur Dichtung der Satyre versetzen kann, zu deren Vollendung zugleich eine hohe Gewandtheit in der Sprache gehört. — Nie darf aber der Stachel in der Darstellung fehlen; denn die blos gutmüthige (d. h. die wollende, und nicht könnende) Satyre ist ein verunglücktes poëtisches Product, eben so, wie das *Object der Satyre bestimmt* seyn muss, weil eine *allgemeine* Satyre ihren Treffpunkt verfehlen müsste.

Durch diese Darstellung ist zugleich die Grenzlinie genau zwischen dem Satyriker und *Pasquillanten* gezogen, da der letztere nicht die Sache, sondern die Person angreift, und ein Pasquill *nie*, wohl aber die Satyre ein Werk der schönen Kunst seyn kann.

(Schiller, über naive und sentiment. Dichtung, in s. kl. Schriften, Th. 2, S. 70 ff. — Pörschke, Ged. über d. Ph. des Sch., Th. 2, S. 33 ff. — Unter den Teutschen (früher schon: *Reinicke der Fuchs, Brands Narrenschiff etc.) Rachel, Liskov,*

kov, *Rost*, *Rabener*, *Michaelis*, *Haller*, *Bodmer*, *Schönaich*, *Cranz*, *Wieland* (Abderiten), *Lichtenberg*; *Göthe*, *Stolberg*, *Pfeffel*, *Falk*, *Jean Paul*, u. a.)

101.

d) *Die gemischten poëtischen Formen.*

Unter den *gemischten* poëtischen Formen verstehen wir solche, deren Charakter, nach der Mehrheit der vorhandenen gelungenen Producte, die den Namen dieser Form führen, nicht mit Bestimmtheit aus der Theorie der lyrischen, oder der historischen, oder der didactischen Form abgeleitet werden kann, obgleich *einzelne* Producte vielleicht unter eine dieser Formen zu bringen wären; wo vielmehr die Grenzlinien dieser Formen in ihrem Wesen so zusammen laufen, dass sie entweder aus zwei Formen zugleich, oder bisweilen auch aus allen dreien die Grundzüge ihres Charakters entlehnen. Zu diesen gemischten Formen gehören: 1) die *Idylle*; 2) die *Allegorie*; 3) das *Epigramm*; 4) die *poëtische Epistel*; 5) der *Dialog*; 6) die *Parodie und Travestirung.*

102.

1) *Die Idylle.*

So wie die Poësie den Antagonismus der Freiheit und Naturnothwendigkeit darzustellen und

und in ihren Formen (in der Epopöe und der Tragödie) zu versinnlichen vermag; so kann sie auch *die Menschheit in einem friedlichen und harmonischen Verhältnisse zu dem Schicksale, oder zu der Natur darstellen.* Diese Aufgabe hat die *Idylle* zu lösen. Sie ist *die Darstellung der Harmonie zwischen der Freiheit des Menschen und der ihn umgebenden Natur in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form.* Die grosse Kunst des Idyllendichters besteht daher darin, dass er *Bewegung und Ruhe* im gleichen Grade, und in dem reinsten gegeseitigen Verhältnisse in dem Gemüthe des Beschauenden erwecke, ohne doch die Freiheit des Menschen mit der Natur zu entzweien. Das *goldene Zeitalter* der Welt, das die ältere Poësie in die Vergangenheit, die neuere Philosophie in die fernste Zukunft, nie aber ein Philosoph und Dichter in die Wirklichkeit der Gegenwart setzte, zaubert der Idyllendichter unter der Totalität einer ästhetischen Form vor uns hin. Reinheit und Einfachheit der Sitten, Unschuld des Herzens und Wandels, Wahrheit, Zartheit und Innigkeit des Gefühls, verlangt das Gesetz der Freiheit von dem Menschen der Idylle; ein Leben ohne Schmerz und Kummer, eine friedliche, schöne, reiche, paradiesähnliche Natur steht mit jener Reinheit des Sinnes und mit jener Ruhe des Gewissens im hohen Einklange. Die Natur ist ein Wiederschein der Ruhe des innern Lebens; das innere Leben entwickelt sich still und selig nach der Analogie der stillen Entwickelungen der grossen, harmonischen Natur. Alle Thorheiten und Gebrechen der wirklichen Welt liegen

tief unter der Sphäre der Idylle, die von ewiger Harmonie und Melodie umgeben ist. Selbst die Thiere erscheinen in der Idylle weder als Feinde des Menschen, noch als Feinde gegen sich selbst; Gleichheit ist das hohe Princip, aus welchem sich der Verein der Menschen und der Thiere in der Idylle ergibt. Das *Naive* gehört hauptsächlich in die Haltung der Darstellung, und jener kindliche Sinn, der uns in diejenige Zeit unsers Lebens (die Kindheit) zurückversetzt, welche mit der Menschheit in der Idylle so viele Aehnlichkeit hat, nur daſs die Menschheit in der Idylle auf einer hohen Stufe der Bildung erscheinen kann, inwiefern sie dieselbe auf dem natürlichen, durch keine Thorheiten und Laster unterbrochenen, Gange ihrer Entwickelung erreicht hat.

Hält man diesen Charakter der Idylle fest, so ergibt sich von selbst, daſs die Wesen der Idylle keine bestimmte Klasse von Menschen seyn *müssen*, und daſs kein bestimmtes Lokale, kein bestimmter Zeitpunkt in derselben anzunehmen ist, daſs aber, *je näher der Mensch den einfachen Naturverhältnissen selbst steht*, die der Idylle zum Grunde liegende Ansicht der Menschheit am freiesten dargestellt und zur Totalität einer ästhetisch vollendeten Form erhoben werden könne. Daher läſst sich erklären, warum die Idyllendichter gewöhnlich ihre Darstellungen als *ländliche* Gedichte, als *Hirten-*, *Schäfer-*, *Fischer-* und *Jägergedichte* darstellen, weil die Lebensweise dieser Menschen dem einfachen Naturstande am nächsten liegt, und

an den allgemeinſten Umriſs dieſer Verhältniſſe die idylliſche Schilderung am leichteſten angeknüpft werden kann. — Uebrigens kann die Einkleidung der Idylle *hiſtoriſch*, oder *dramatiſch* ſeyn; ihr Ton nähert ſich *der Elegie* am meiſten.

(*Schiller, über naive und ſentimentale Dichtung*, in ſ. *kl. Schriften*, *Th.* 2, *S.* 127 *ff.* — *Herders Adraſtea*, *St.* 3, *S.* 177 *ff.* — *Recenſion* der Jukunda von Koſegarten in der *Leipz. L. Z.* 1804, *St.* 59. — *F. D. Bronner*, *Verſuch einer kurzen Geſchichte des Fiſchergedichts*, im 2ten Theile ſ. Schriften.

Roſt, *Geſsner*, *Kleiſt*, *Mahler Müller*, *Hölty*, *Voſs*, *Bronner*, *Kl. Schmidt*, *J. G. Jacobi*, *Koſegarten*, *Bonſtetten*, *Baggeſen* u. a.)

103.

2) *Die Allegorie.*

Der Charakter der Allegorie beruht *auf der äſthetiſch vollendeten Darſtellung der Sphäre eines Gegenbildes von einem ſubjectiv vollendeten Objecte, das aber in der Darſtellung nicht ſelbſt erſcheint, ſondern unter der Hülle der Dichtung, die ſich ganz auf daſſelbe bezieht, hervorſchimmert.* — Der Phantaſie des Dichters ſchwebt ein ſubjectiv vollendetes Bild von einem Individuum, Factum oder Gefühle etc. vor, und die Phantaſie vollendet die ganze Sphäre dieſes Bildes zur Totalität. Aber ſie will oder kann

dieses Bild nicht zur Anschauung bringen; sie vollendet also die *Sphäre des Gegenbildes*, in dessen Totalität man das Urbild nach allen seinen Umgebungen erkennt, so dass das Urbild, ohne in der Darstellung zu erscheinen, dennoch vor der Seele des Anschauenden steht, sobald er die Totalität der Allegorie wahrgenommen, und ihren Sinn, so wie die ästhetisch vollendete Hülle derselben aufgefasst hat. Das Aehnliche soll durch das Aehnliche angeschaut werden. Das Urbild, dessen Wiederschein das Gegenbild (die Allegorie) enthält, muss daher, in seiner ganzen idealischen Vollendung, vor der Seele des Dichters stehen, und die Phantasie desselben muss stark und kräftig genug seyn, neben diesem Urbilde sogleich das Gegenbild desselben zu produciren, um dasselbe als ein poëtisches Ganze darzustellen. — Obgleich der Grundcharakter der Allegorie: *Versinnlichung* ist, wodurch sie entschieden der Poësie angehört; so kann doch die Allegorie nicht unter eine bestimmte Form der Poësie gebracht werden, weil sie bald die Versinnlichung einer *Wahrheit* (wo sie zur *didactischen* Form), bald die Versinnlichung eines *Factum* (wo sie zur *historischen* Form), bald die Versinnlichung eines *Gefühls* im Gegenbilde seyn kann (wo sie zur *lyrischen* Form gehören würde).

(*Lessings Laokoon*, *S.* 11[illegible] *ff.* — *Heydenreich*, *Syst. der Aesth. Th.* 1, *S.* 247 *ff.* — *J. Winkelmann*, *Versuch einer Allegorie*, Dresd. 1766. —

Die

Die Teutſchen ſind arm an guten Allegorien. Auſser *Götz*, *Kretſchmann* und andern gehören vorzüglich *Herders Paramythien*, und *Blätter der Vorzeit*, im 1 und 3ten Theile ſeiner *zerſtr. Blätter* hieher).

104.

5) *Das Epigramm.*

Der Charakter des Epigramms beruht *auf der Verſinnlichung eines hervorſtechenden Gedankens in der möglich kleinſten, aber äſthetiſch vollendeten Form der Darſtellung.* Dieſer Begriff ſcheint dem Charakter des Epigramms, das bei den Dichtern unter ſo vielſeitigen Geſtalten erſcheint, inſofern zu entſprechen, inwiefern in jedem vollendeten Producte dieſer Art *nur Ein* Gedanke (dies ſey nun ein in Begriff gekleidetes Gefühl, oder ein bezeichnetes Individuum, oder ein Factum etc.) herrſchend ſeyn darf, dieſer *hervorſtechend* (frappant) ſeyn, durch die Form *verſinnlicht* werden (ſonſt wäre es kein *poëtiſches* Product), dieſe Verſinnlichung aber in der *möglichſt kleinſten Form* geſchehen muſs, weil das Epigramm nur Einen Gedanken verſinnlicht, und die Kraft deſſelben auf der Präciſion der Darſtellung beruht. — Weil das Epigramm bald einen Begriff, bald ein Gefühl, bald ein Factum etc. verſinnlichend bezeichnet; ſo kann es nicht im Allgemeinen unter eine der drei poëtiſchen Formen gebracht werden. — Als äſthetiſches Product iſt es entweder *Sinngedicht*, in welchem ein ſinnvoller Gedanke anſchau-

schaulich, neu und treffend dargestellt wird, ohne die bestimmte Tendenz zu loben oder zu tadeln; oder es ist *Epigramm im engern Sinne*, das entweder Individuen, oder Handlungen u. s. w. *lobt*, oder intellectuelle und moralische Unvollkommenheit bitter *tadelt*, oder dieselbe mit leichtem Witze *verspottet*.

(Das Epigramm ist griechischen Ursprungs, und war, schon seinem Namen nach, *Ueberschrift*, *Aufschrift* auf Tempeln, Grabmälern, Kunstwerken. — *Lessings Anmerkungen über das Epigramm* (in s. *vermischten Schriften, Th.* 1,) verlangt von dem Epigramm: *Erwartung* und *Aufschluss*. — *Herder*, in s. *zerstreuten Blätt. Th.* 1, *S.* 99 *ff.* und *Th.* 2, *S.* 103 *ff.* — *Pörschke, Ged. über die Phil. des Sch., Th.* 2. *S.* 56 *ff.* — *Heydenreich, Syst. der Aesth. Th.* 1, *S.* 365 *ff.* —

Opitz, *Wernicke*, *Logau*, *Lessing*, *Ramler*, *Hagedorn*, *Kastner*, *Göckingk*, *Wieland*, *Bürger*, *Blumauer*, *Göthe*, *Schiller*, *von Einem*, *Kretschmann*, *Voss*, *Kyaw*, *Herklots*, *Haug* u. a.)

105.

4) *Der Dialog.*

Der Dialog, als Werk der schönen Kunst, ist von der mündlichen Conversation verschieden. Sein Charakter beruht *auf der Darstellung und Versinnlichung des intellectuellen oder moralischen Antagonismus mehrerer menschlicher Individuen in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form.* Er kann in *didactischer* Hinsicht

ficht den Antagonismus der menfchlichen Erkenntnifs, in *hiftorifcher* Hinficht den Antagonismus menfchlicher Grundfätze und Handlungen (wohin auch der *dramatifche* Gebrauch des Dialogs gehört), und in *lyrifcher* Hinficht den Antagonismus menfchlicher Gefühle verfinnlichen. Die Individuen, die im Dialoge, als Werke der fchönen Künfte, erfcheinen, find keine wirklich exiftirenden, oder wenigftens für den äfthetifchen Zweck idealifirte Menfchen, die hier *als Repräfentanten der ganzen menfchlichen Gattung*, *oder gewiffer Stände und Klaffen derfelben* erfcheinen. — Die productive Kraft des Dichters zeigt fich in der *Erfindung*, *Haltung*, *gegenfeitigen Stellung* und *Durchführung* der Charaktere der aufgeftellten Perfonen; in der Mannigfaltigkeit und Schattirung, die durch den Antagonismus ihrer Meinungen, Grundfätze, Gefühle und Handlungen hervorgebracht wird, und in der äfthetifchen Kraft, womit er den *beabfichtigten Zweck des Ganzen* in der Vollendung der äfthetifchen Form herbeiführt, und aus dem gegenfeitigen Kampfe der Meinungen, Gefühle und Handlungen entweder *Harmonie*, oder *Uebergewicht* des einen über das andere hervorgehen läfst. Dadurch erhält der Dialog fein inneres höheres Leben, feine beftimmte fcientififche oder dramatifche Tendenz, und bewirkt endlich in dem Gemüthe des Lefers oder Zuhörers das Uebergewicht des Gefühls der Luft über das Gefühl der Unluft fowohl durch die zuletzt herbeigeführte *Harmonie* der ftreitenden Kräfte, als durch das Wohlgefallen an der Vollendung der ganzen äfthe-

ästhetischen Form. — Ruhig wird der Fluss des Dialogs dahin gleiten, wenn er Begriffe entwickelt und Wahrheiten versinnlicht; stärker wird er rauschen, wenn er bestimmte Gefühle zeichnet und gleichsam einen lyrischen Flug nimmt; am höchsten aber steigt er im Drama, wo an seine Haltung der Faden der dramatischen Darstellung, das poëtische Leben der Handlung, und die Verwickelung und Entwickelung des Ganzen geknüpft ist. — Alle Dialoge müssen als misslungene Kunstproducte erscheinen, wo Monotonie in der dialogischen Form herrscht; wo nur einer, und zwar im Kathedertone docirt, und die andern Personen blos Statisten sind, und wo der Dichter aus der Haltung und Sprache der fingirten Charaktere fällt.

Mit dem Dialoge ist der *Monolog* verwandt, der den hohen Drang und Kampf der innern Gefühle und Leidenschaften so versinnlicht darstellt, dass das innere subjective Leben und die hohe Bewegung desselben dem Sprechenden selbst *als objectiv* (ausser ihm) erscheint, und er sich der Macht, die in ihm wirkt, in Worten entladen muss. Er gehört zunächst der *dramatischen* Poësie an, und wird nur in den Momenten einer starken Bewegung von Wirkung seyn, um die Richtung und Veränderung des Gemüths des handelnden psychologisch beobachten zu können.

(*Engel, über Handlung, Gespräch und Erzählung*, in s. *Schriften, Th.* 4, *S.* 163 *ff.* — *Pörschke, Ged. über*

über die Phil. des Sch. Th. 2, *S.* 87 *ff.* und *S.* 84 *ff.* über den Monolog.

Lessing, *Wieland*, *Mendelssohn*, *Gessner*, *Herder*, *Platner*, *Klopstock*, *Engel*, *F. H. Jacobi*, *Leisewitz* — und viele der schon genannten dramatischen Dichter haben viele treffliche Dialogen aufgestellt).

106.

5) *Die poëtische Epistel.*

Der Charakter der poëtischen Epistel beruht auf *der individualisirten Darstellung gewisser allgemein menschlicher Wahrheiten, Gefühle und Verhältnisse in der Totalität einer ästhetisch vollendeten epistolischen Form.* In der poëtischen Epistel spricht der Dichter zwar nur zu Einer Person; er individualisirt dieselbe aber so, dass er in ihr zu dem ganzen Geschlechte redet; denn in die Darstellung der poëtischen Epistel gehört nur das, was dem Individuum, als Theil seiner Gattung, aber freilich unter subjectiven Beziehungen und individuellen Verhältnissen beigelegt wird. Die Person, an welche sich der Dichter wendet, muss, wenn die poëtische Epistel ein ästhetisches Product seyn soll, *idealisirt* werden, so dass man in ihr immer mehr den *Menschen*, als das blosse Individuum erkennt. Das Individuum wird daher in der poëtischen Epistel selbst *zu einem poëtischen* (idealisirten) *Wesen*, und darin besteht der Unterschied zwischen dem prosaischen Briefe und der poë-

poëtischen Epistel. Jener muss so speciell seyn, dass er blos eine Person angeht, und gleichsam nur für diese verständlich ist; diese individualisirt die Menschheit in einer Person, und spricht zu jener, indem sie sich an diese wendet. Nur dadurch kann die poëtische Epistel Leben und Versinnlichung erhalten, und sich zur Totalität einer ästhetisch vollendeten Form erheben. Je specieller also der Inhalt der poëtischen Epistel ist; desto weniger hat sie ästhetischen Gehalt, der um so höher steigt, je *allgemeiner* der Inhalt ist, — und also gerade im entgegengesetzten Verhältnisse mit dem prosaischen Briefe. — Enthält der Ausdruck der Darstellung die subjectiven Gefühle des Darstellenden; so nähert sich die poëtische Epistel der *lyrischen* Form. Schildert sie Facta; so ist sie mit der *historischen* Form verwandt etc. Versinnlicht sie bestimmte Begriffe und Wahrheiten unter einer ästhetischen Hülle; so schliesst sie sich an die *didactische* Form an. Wegen dieser *vielfachen* Beziehung ihrer Darstellungen gehört die poëtische Epistel zu den *gemischten* poëtischen Formen.

(*Pörschke*, *Ged. über die Phil. des Sch. Th.* 2, *S.* 31 *ff.* —

Haller, *Ebert*, *Gleim*, *Wieland*, *Uz*, *Nicolay*, *Jacobi*, *Michaelis*, *Weppe*, *Gotter*, *Blum*, *Göckingk*, *Pfeffel*, *Bürde*, *Brinkmann* (Selmar), *Kl. Schmidt*, *Köpken*, *Tiedge*, *Manso* u. a.)

107.

6) *Die Parodie und Travestirung.*

Bei beiden wird ein *vorhandenes* ästhetisches Product mit einem *ernsthaften* Charakter vorausgesetzt, es gehöre übrigens einer poëtischen Form an, welche es sey. Dieses Kunstwerk muss aber auch nach allen Momenten seiner Erfindung, Haltung und Durchführung, ja selbst nach den meisten einzelnen Stellen so bekannt seyn, dass der Leser der Parodie und Travestirung sich dasselbe überall vergegenwärtigen kann, denn auf dieser stillschweigenden Parallele beruht der Effect der *gelungenen* Parodie und Travestirung.

Die Aufgabe für die *Parodie* ist: *durch Veränderung des ernsthaften Objects in ein komisches, bei der Beibehaltung der Form des ernsthaften Kunstwerks, ein neues zur Totalität der ästhetischen Form vollendetes Kunstwerk hervorzubringen.* Dieses neue Kunstwerk (die Parodie) muss zwar auch an und für sich selbst als ein Ganzes betrachtet werden können; aber es erhält seinen ästhetischen Gehalt durch die versinnlichte Vergegenwärtigung des parodirten Kunstwerks nach allen einzelnen Beziehungen der Parodie. — Ein gesunder, lebhafter Witz, eine glückliche Combinationsgabe, und ein sicherer ästhetischer Tact gehören dazu, das Object des ernsthaften Kunstwerks zu verändern, und ein passendes Gegenbild zu demselben aufzufinden, so wie das ganze Detail dessel-

desselben nach dem gewählten Gegenbilde, mit Leichtigkeit, umzugestalten und auf das komische Object zu beziehen.

Bei der *Travestirung* hingegen wird das *Object des ernsthaften Kunstwerks beibehalten, aber die Form desselben so verändert, dass nun das ernsthafte Object unter einer neuen Umgebung erscheint, welche durch ihre Totalität das Gefühl der Lust anregt und befriedigt.*

Es versteht sich von selbst, dass zur Parodie und Travestirung viel Uebung, Gewandtheit und Leichtigkeit in der Behandlung der verschiedenen poëtischen Formen erfordert werde, und dass die neue Form, wenn sie ästhetischen Werth haben soll, in sich selbst vollendet seyn muss. Ist sie dies; so wird sie das ernsthafte Kunstwerk nie beeinträchtigen, sondern den Reichthum der poëtischen Formen in der Sprache selbst vermehren, ob sie gleich, da sie die Producte der *lyrischen*, *historischen*, *dramatischen* und *didactischen* Form umgestalten darf, selbst, nur durch diese Beziehung, sich einer jener Formen mehr oder weniger nähert. — Sie sind, als *gelungene* Producte, interessante Spiele des Witzes, fruchtbare Schöpfungen der Phantasie, und Versuche, durch poëtische subjective Kraft sich mit der poëtischen Kraft eines andern Dichters, in der Hervorbringung eines neuen Kunstwerks nach der Analogie des von ihm hervorgebrachten, zu messen.

(Mer-

(*Merkels Ernst und Scherz*, 1803, *St.* 42, *S.* 167 *ff.* — *Maaſs*, in den *Nachtr. zu Sulzers Theorie*, 2 *B.* 1 *St.* *S.* 41 *ff.*

Michaelis, Blumauer, Bodmer, Kotzebue, Mahlmann u. a.)

V.

V.

R h e t o r i k.

108.

Begriff derselben.

Die *Sprache der Beredsamkeit* (§ 11) bildet eine eigenthümliche und selbstständige Sphäre der stylistischen Darstellung, geht unmittelbar aus den Zuständen des Begehrungsvermögens hervor, und hat die Aufgabe zu lösen: *vermittelst ihrer vollendeten stylistischen Formen das Begehrungsvermögen zu bewegen und zu erschüttern.* Sie ist deshalb auch nur *zunächst auf diese Wirkung* gerichtet, ohne, wie die Prosa, zunächst Belehrung und Ueberzeu-

zeugung bewirken, oder, wie die Poëſie, zunächſt die Unermeſslichkeit der individuellen Gefühle darſtellen zu wollen.

Das Begehrungsvermögen iſt nämlich, als urſprüngliches Vermögen in dem Geiſte des Menſchen, weſentlich von dem Vorſtellungs- und Gefühlsvermögen verſchieden; die ihm eigenthümlichen Erſcheinungen des innern Lebens heiſsen: *Triebe.* Vergeſellſchaftet ſich mit dem Triebe ein *Gefühl;* ſo erhält der Trieb den Namen: *Affect.* Wird dieſe Verbindung des Triebes mit dem Gefühle zu einem *bleibenden* Zuſtande; ſo entſteht die *Leidenſchaft.* — Iſt nun die Richtung auf das Idealiſche der gemeinſchaftliche Charakter aller drei geiſtigen Vermögen; ſo ſoll durch die Sprache der Beredſamkeit, welche eine tiefe Rührung und Erſchütterung des Begehrungsvermögens bei dem Redner vorausſetzt, dieſelbe Rührung des Begehrungsvermögens und die Aufregung deſſelben zur Vollbringung freier Handlungen bei Andern bewirkt werden. Denn ſo wie die Poëſie nur *dadurch* entſteht, daſs die ſubjectiven Gefühle in Vorſtellung übergehen, und die Vorſtellung zu einer Darſtellung erhoben wird, wo man in der Totalität der äſthetiſchen Form den Urſprung der, die Darſtellung begründenden, Vorſtellungen aus dem Gefühlsvermögen wieder erkennt; ſo entſteht die *Beredſamkeit* dadurch, daſs die ſubjectiven Triebe, denen als Affecten Gefühle vergeſellſchaftet ſind, in Vorſtellung übergehen, die Vorſtellung in Darſtellung durch Worte verwandelt wird,

und

und in der Totalität der ſtyliſtiſchen Darſtellung der Urſprung der die Darſtellung begründenden Vorſtellung *aus der Unendlichkeit der ſubjectiven Triebe* nicht verkannt werden kann. Ohne genialiſche Kraft und freie Productivität gibt es alſo kein Product des *Styls der Beredſamkeit;* aber dieſe genialiſche Kraft muſs diſciplinirt, die Triebe des Begehrungsvermögens ſelbſt müſſen, bei der ganzen ſubjectiven Bildung des Individuums, harmoniſch entwickelt worden ſeyn, wenn die ſtyliſtiſche Totalität eine *vollendete* Kunſtform ſeyn ſoll. Nur dieſe *vollendeten* Kunſtformen gehören der Rhetorik, als ſchönen Kunſt, an, deren hoher Zweck *Verſinnlichung des Idealiſchen in den individuellen Beſtrebungen vermittelſt ſchöner Formen in der Sprache der Beredſamkeit iſt.* Es kann daher weder die *bloſse Proſa*, noch die *erkünſtelte Stimmung* der Beredſamkeit, um Andere durch Ueberredung *zu täuſchen*, zur Rhetorik, in dieſem Sinne, gehören.

Adelung, über den Styl, Th. 2, S. 183 ff. — Eſchenburg, Theorie, S. 355 ff. — Maaſs, Rhetorik, S. 353 ff. — Pörſchke, Ged. über die Phil. des Sch. Th. 1, S. 25 ff. — F. V. Reinhard, über die Grundſätze und die Natur des Schönen, Berlin 1797, S. 69 ff.

Die *vollſtändige Literatur* der Rhetorik ſ. man in *meiner Sprachkunde, S. 254 ff.* Hieher gehören:

J. C.

J. C. Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, 4 Th. Leipz. 1759. (*Auszug daraus: akademische Redekunst*, Leipz. 1759.)

J. P. Müller, *Anweisung zur Wohlredenheit*; Leipz. 1767.

J. B. Basedow, *Akademisches Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit*, Kopenh. 1756.

J. H. M. Ernesti, *Neues Handbuch der Dicht- und Redekunst* in Beispielen etc. 2 Th. Bayreuth 1798.

J. G. E. Maass, *Grundriss der allgemeinen und besondern reinen Rhetorik*, Halle 1798.

G. G. Fülleborn, *Rhetorik*; Bresl. 1802.

109.

Eintheilung derselben.

Doch die vollendeten Producte, welche der Rhetorik, als schöner Kunst, angehören, sind an sich für die mündliche Darstellung berechnet; deshalb theilt man die Rhetorik ein in die *innere* und *äussere*.

1) Die *innere* Rhetorik beruht auf dem innigsten Zusammenhange zwischen Korrectheit und Schönheit der stylistischen Form.

a) Die *Korrectheit* der Form beruht auf der *vollendeten Angemessenheit des dargestellten Stoffes zu den Begriffen, welche durch die Form dargestellt werden sollen*, und diese Angemessenheit wird nach der *inventio* und *dispositio* des Stoffes beurtheilt.

b) Die *Schönheit* der Form beruht auf der *Totalität derselben als ästhetisch vollendetes Kunstwerk*, wodurch sie als ein frei producirtes organisches Ganze erscheint.

2) Die *äussere* Rhetorik besteht *in der ästhetisch vollendeten äussern Darstellung der ästhetisch-rhetorischen Form*, und begreift in sich

a) Die *Declamation*, (elocutio).

b) Die *Gesticulation*, (actio).

110.

a) *Die innere Rhetorik.*

a) *Korrectheit der Form.*

Der Stoff, der in den Producten des Styls der Beredsamkeit dargestellt wird, gehört, *als solcher*, nicht vor das Forum der stylistischen Wissenschaften, sondern blos *in Beziehung auf* die

die Form, unter welcher er erscheint. Diese soll nämlich den dargestellten Stoff *genau bezeichnen*, und die Begriffe und Vorstellungen, unter welchen die subjectiven Triebe in der Darstellung erscheinen, *nach grammatischen und logischen Gesetzen* in sich enthalten. Wenn daher die Rhetorik zuerst von der *Erfindung* der Begriffe (de inventione) handelt; so kann darunter nichts anders als die durch freie genialische Kraft (denn blos das Genie erfindet) producirte Masse von Begriffen, welche die subjectiven Triebe charakterisiren, verstanden werden, die der Verstand *nach dem Princip der formellen Wahrheit* (also nach *logischen* Gesezzen) unter sich verbindet, und die in der Darstellung, in Angemessenheit zu dieser Verbindung, nach dem Sprachgebrauche und nach den höhern Regeln des höhern Syntaxes, zu einer grammatischen Einheit verkettet, erscheinen. Je freier das innere geistige Leben, je höher die productive Kraft des Redners ist; desto neuer und origineller werden die Begriffe seyn, die er darstellt, und desto erschöpfender wird ihre Behandlung erscheinen, so dass in der ganzen Reihe der zu einem logischen Zusammenhange gehörenden Begriffe kein einzelnes Glied fehlt, oder an der unrechten Stelle steht. Die Prüfung *dieses* Verhältnisses der einzelnen Sätze in einem rhetorischen Ganzen zu sich selbst und zu dem Ganzen, geschieht *nach der Logik*, weil nur nach den Principien dieser formellen Wissenschaft die *innere Oekonomie der Begriffe* in einem stylistischen Ganzen beurtheilt werden kann.

111

Fortsetzung.

Nach der Wahl des *Thema*, das einen Begriff enthalten muss, dessen Wichtigkeit schon in der Ankündigung entschieden ist, oder durch die Art der Behandlung hinlänglich belegt wird, kommt alles auf die *Ausführung* desselben, auf die logisch richtige *Disposition* an. Dazu gehört:

α) Der *Eingang*, welcher auf die Ankündigung des Thema *vorbereitet*, und durch seinen Inhalt die Aufmerksamkeit in dem Grade anregt, dass der Redner des Interesse seiner Zuhörer an dem Gegenstande und der Ausführung desselben versichert ist. (Am schicklichsten wird der Eingang *nach* Vollendung des Ganzen gearbeitet. Er muss ganz einfach, natürlich und fasslich seyn).

β) Die *Proposition*, oder die Ankündigung des durch den Eingang vorbereiteten Thema, mit Andeutung der Art der Behandlung und Durchführung desselben.

γ) Die *Exposition*, oder die Entwickelung aller der Momente, welche zum Wesen des darzustellenden Stoffes gehören, um dadurch Ueberzeugung, Belehrung, Ueberredung und Rührung, und die Versinnlichung des dargestellten Gegenstandes her-

vor-

vorzubringen. Sie muſs das Ganze des Gegenſtandes erſchöpfen, ſo daſs er von allen Seiten beleuchtet und beſtimmt durchgeführt erſcheint.

δ) Die *Argumentation*, oder diejenige logiſche Anordnung in der Folge der Begriffe, worauf die Ueberzeugung gegründet werden ſoll. Die *überzeugenden* Argumente müſſen vorausgehen, darauf können die *überredenden* folgen, und dann kann man den Gegenſtand *dem Gefühlsvermögen* und *dem Willen*, durch freie Rührung der edelſten Kräfte des menſchlichen Geiſtes, näher bringen. In der Ordnung gehen, bei der Führung des Beweiſes, die ſchwächern Gründe voraus, und die ſtärkern folgen nach, auch können die erſtern zuſammengezogen, die letztern aber müſſen völlig umſchlieſsend behandelt werden. Nie darf man endlich die verſchiedenartigen Gründe und Beweiſe unter einander miſchen, weil dann die Aufmerkſamkeit zu ſehr vereinzelt, und die Kraft der Ueberzeugung ſelbſt verhindert wird.

ε) Der *Schluſs*, oder die Beendigung des ſtyliſtiſchen Products, wo die ganze Kraft der ſubjectiven Bewegung und Begeiſterung aufgeboten wird, um den durch die Rede herbeigeführten Eindruck ſicher zu begründen und bleibend zu machen. Hier darf der Redner die Erſchütterung des Gefühls und Willens beabſichtigen, und das

das Bild der Phantasie von dem Ganzen vollenden; denn nun hat er nicht blos die Absicht, zu überreden, oder zu täuschen, sondern er will die bewirkte Ueberzeugung des Verstandes mit dem Antheile der übrigen geistigen Vermögen an dem dargestellten Gegenstande in die innigste und harmonischste Verbindung bringen, und dadurch das ganze geistige Wesen des Menschen *ebenmässig* ergreifen.

112.

b) *Schönheit der Form.*

Ob nun gleich die Gattungen des *prosaischen* Styls, die in der Theorie des Styls aufgestellt worden sind, einer solchen Haltung fähig sind, die sie zu einem Producte *des Styls der Beredsamkeit* erhebt, sobald nämlich im *Briefe* und im *historischen* und *didactischen Style* die Darstellung aus angeregten subjectiven Trieben hervorgeht; so ist dies bei jenen Formen des prosaischen Styls doch keine nothwendige Bedingung, vielmehr können sie auch *rein prosaisch* erscheinen. Dagegen müssen *die* Formen, welche der *oratorische Styl* enthält, nach den Principien der Rhetorik *als vollendete stylistische Ganze* producirt werden, wenn sie *als Producte des Styls der Beredsamkeit* erscheinen, und des Namens eines ästhetischen Kunstwerkes nicht unwürdig seyn sollen. Dies sind denn die *feierlichen Reden*, welche theils *religiöse* (geist-

(geiſtliche), theils *profane* (weltliche) ſeyn können, und die *Anrede* oder *Harangue*.

113.

Die religiöſe Rede.

Die religiöſe Rede iſt die Totalität einer vollendeten rhetoriſchen Form, deren Stoff aus dem Kreiſe ſittlicher und religiöſer Begriffe entlehnt iſt. Da ſittliche und religiöſe Wahrheiten das Begehrungsvermögen am ſtärkſten ergreifen, und mit dem Unendlichen in unſern Beſtrebungen, ſo wie mit dem überſinnlichen Grunde aller unſerer Ueberzeugungen und Hoffnungen und mit allen möglichen Verhältniſſen des häuslichen und öffentlichen Lebens in der genaueſten Verbindung ſtehen, ſo iſt dem Effecte der religiöſen Rede ſchon dadurch ſehr vorbereitet. Der Redner darf blos die hohe innere Bewegung ſeines geiſtigen Lebens treu auffaſſen und wahr wiedergeben; ſo kann er ſich ſeiner Wirkung verſichert halten, weil er durch die Darſtellung der Unendlichkeit ſeiner ſubjectiven Triebe auf die Anregung und Belebung derſelben, jedem moraliſchen Weſen inwohnenden, Triebe zuverſichtlich rechnen kann. Verfehlt er dieſen Zweck; ſo wird gröſstentheils die Schuld an ihm liegen, weil die Empfänglichkeit für ſittliche und religiöſe Angelegenheiten um ſo höher befriedigt werden muſs, wenn ihre Darſtellung vermittelſt einer vollendeten ſtyliſtiſchen Form geſchieht.

Dem

Dem Inhalte nach sind die religiösen Reden *dogmatisch*, wenn sie Glaubenslehren entwickeln, *moralisch*, wenn sie sittliche Vorschriften aufstellen; *gemischt*, wenn sie dogmatische und moralische Wahrheiten mit einander combiniren, und mit der Entwickelung der Begriffe sogleich ihre fruchtbare Anwendung aufs Leben verknüpfen. Sie ist entweder *eigentliche Rede* (bei Taufen, Trauungen, Begräbnissen, bei der Beichthaltung und Abendmahlsfeier, bei Casualfällen etc.), oder *Homilie*, oder *Predigt*.

(*Mosheim*, *Jerusalem*, *Cramer*, *Spalding*, *Resewitz*, *Lavater*, *Zollikofer*, *Sturm*, *Reinhard*, *Rosenmüller*, *Henke*, *Löffler*, *Ribbeck*, *Ammon*, *Marezoll*, *Sintenis*, *Zöllner*, *Veillodter*, *Kindervater*, *Schuderoff*, *Hufnagel*, *Hacker*, *Tischer*, *Sonntag*, *Wedag etc.*

Das *Gebet*, das im rhetorischen Style *zunächst zur religiösen Rede* gehört, ist der wörtliche Ausdruck der innern Rührung, welche uns bei der Vergegenwärtigung sittlicher oder religiöser Wahrheiten durchdringt, und ein freier Erguſs des angeregten *Gefühls*. — Nur selten wird das Gebet *am Anfange* der religiösen Rede natürlich seyn und Effect machen, weil man da auf die Bewegung des Gefühlsvermögens noch nicht rechnen kann; wohl aber gehört es an den *Schluſs*, wo der Redner, nachdem er den Verstand überzeugt und den Willen belebt hat, *die Gesamtheit des bei seinen Zuhörern angeregten Gefühls* in ein feierliches, kräftiges und kurzes Gebet zusammendrängt, und nun die subjective Stimmung des Gefühlsvermögens bezeichnet, dessen höhere Anregung von dem Be-

Begehrungsvermögen veranlaſst, itzt aber in ſeiner Aeuſserung nicht weiter von der Einmiſchung der Affecten in die Einheit des Gebets geſtört wird.

Für die geiſtliche Beredſamkeit: *Steinbart*, *Marezoll*, *Bahrdt*, *J. V. Schmid*, *Schuderoff*, *Ammon*, *Thym*, *Thieſs*, *Tittmann etc.*)

114.

Die profane Rede.

Die profane Rede iſt die Totalität einer vollendeten rhetoriſchen Form, deren Stoff aus dem Kreiſe des öffentlichen und bürgerlichen Lebens entlehnt iſt. Der Gang der öffentlichen Angelegenheiten, der active Antheil der Bürger eines Staates an dem Beſtehen, Fortſchreiten und feſteren Begründen der vaterländiſchen Conſtitution, die hohe Uebereinſtimmung derſelben mit den Forderungen des Kosmopolitismus, der ungetheilte Blick auf alles, was innerhalb des Organismus des Staates, die einzelnen Theile deſſelben genauer mit einander verbinden, die Herrſchaft des Rechts ſicher ſtellen, und die allgemeine Wohlfahrt erhöhen kann, ſind die groſsen Gegenſtände der *profanen* Rede, die in Republiken und beſchränkten Monarchien *vorzüglich* angebaut wird. Mag immer der Partheigeiſt und die Privatleidenſchaft viele dieſer Reden eingegeben haben; ſo fehlt es doch auch nicht an ſolchen, in welchen jener höhere, hier angegebene, Geſichtspunct

punkt festgehalten ist, und diese stehen als Muster für Mitzeit und Nachwelt in dieser Haltung da. — In Angemessenheit zu der äussern Form andrer Staaten kann die profane Rede theils *gerichtliche* (anklagende und vertheidigende), theils *Staatsrede* (von Fürsten, Gesandten, hohen Staatsbeamten etc. gehalten) seyn. Auch gehören die *akademischen Reden*, die *Schulreden*, die *Lobreden* (eloges) hieher, sobald sie *rhetorische* Kunstwerke und keine Abhandlungen des prosaischen didactischen Styls sind.

(*Lobreden* von *Engel*, *Ramler*, *Fuss etc.* — *Schulreden* von *Fr. Gedicke*, *Degen*, *Gurlitt*, *Lieberkühn*, *Starke etc.* — *Akademische Reden*: *Schiller*, was heisst und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte etc.

Die *Harangue* oder *Anrede* ist eine Rede *nach verjüngtem Maasstabe*, die entweder aus dem Stegreife gehalten, oder vorher überdacht ist, um bei den Zuhörern einen bestimmten Effect *unmittelbar* hervorzubringen).

115.

Ueber den Charakter der Beredsamkeit.

Die sogenannten rhetorischen Figuren, sobald sie aus dem weiter oben entwickelten Gesichtspunkte betrachtet werden, begründen, in ihrem innern Zusammenhange, eine *Bildersprache*, die eine eben so unabhängige und in sich

ſich abgeſchloſſene Sphäre iſt, wie die Sprache der Proſa. Sie gehören dem Dichter und dem Redner zu, inwiefern beide der Darſtellung *eine höhere Verſinnlichung* mittheilen müſſen, da die ſubjectiven Gefühle und Triebe *nie anders als unter dem Kolorit* dieſer höhern Verſinnlichung erſcheinen können. Je nachdem nun die *einzelnen* rhetoriſchen Figuren ſich mehr zur Belebung von Gefühlen, oder mehr zur Verſinnlichung von Trieben, oder zu beiden zugleich ſich eignen; je nachdem werden ſie auch entweder von dem Dichter oder Redner einzeln gebraucht, oder von beiden zugleich in Anſpruch genommen. In der Theorie kann die Grenzlinie ihres Gebrauchs nicht genau zwiſchen Dichter und Redner gezogen werden; denn beide müſſen, bei der Schöpfung ihrer äſthetiſchen Formen, dem Zuge des innern Genius folgen, und ihr innerer Tact wird ſie nicht irre führen, ſobald zu dem Reichthume ihrer natürlichen Anlagen eine *ebenmäſsige* Entwikkelung ihrer *geſamten* geiſtigen Kräfte und ein vielfältig durch Lectüre und eigne Arbeiten geübter und geläuterter *Geſchmack* hinzu kommt. — Der *wahre Dichter*, der dem Drange der Unendlichkeit ſeiner ſubjectiven Gefühle folgt, wird daher nicht ins Feld *des Redners*, der ſeine ſubjectiven Triebe in freien vollendeten Formen producirt, abſchweifen; der innere Ton ihrer individuellen Bildung wird beide vor der Ueberſchreitung ihrer Grenzen bewahren; denn nichts zerſtört den hohen Charakter der Poëſie mehr, als *rhetoriſche* Gedichte, und nichts hindert, von der andern Seite,

die

die *sichere* Ausbildung des Styls der Beredsamkeit in einem höhern Grade, als die Einmischung *des Charakters der Poësie* in den Umkreis einer rhetorischen Darstellung. — Die *Sprache der Beredsamkeit* steht also in der That *in der Mitte zwischen Prosa und Poësie*, und bildet eine unabhängige stylistische Form, so wie das Begehrungsvermögen ein von dem Vorstellungs- und Gefühlsvermögen unabhängiges, und ursprüngliches Vermögen des geistigen Subjects ist. Der wahre Redner hält sich *auf dieser Mittellinie* zwischen Prosa und Poësie, und je mehr er sich darauf behauptet, desto mehr gewinnt das stylistische Product, das er aufstellt, *Einheit des Tones und der Haltung*, und desto reiner bezeichnet es den so oft verfehlten *Charakter der Beredsamkeit* selbst.

Heydenreich, in dem *kurzgefaßsten Handwört. über d. sch. Künste etc. Th.* 1, *S.* 143 *ff.* — *Meine Sprachkunde*, *S.* 627 *ff.* — *Sauer*, *Untersuchungen über den Antheil der Einbildungskraft an den Werken der Dicht- und Redekunst*, Penig 1803.

116.

2) *Die äuſsere Rhetorik.*

a) *Die Declamation.*

Die Declamation iſt, *als Kunſt, die Fertigkeit, ſtyliſtiſche Producte ſinnlich vollkommen mündlich darzuſtellen;* als *Wiſſenſchaft* aber der *Inbegriff der Regeln, wie man dieſe Fertigkeit erlangen kann.* Jede Fertigkeit ſetzt Uebung, vielſeitige Uebung voraus; mithin auch die Declamation. Sie iſt eine Fertigkeit in der *mündlichen* Darſtellung; ſie verlangt daher die möglichſt höchſte *Gewandheit und Ausbildung* der Sprachfähigkeit (der Zunge). Sie ſoll ſtyliſtiſche Producte *ſinnlich vollkommen* darſtellen, ſie muſs alſo die Form der Darſtellung zu einer Totalität erheben, die *nach muſikaliſchen Principien* hervorgebracht wird. — Sie ſetzt übrigens, *in Hinſicht auf den Stoff,* eine ſolche Behandlung deſſelben voraus, daſs er mündlich ſinnlich vollkommen dargeſtellt werden *kann*, und gründet ſich inſofern auf die, in der Theorie des Styls abgehandelte, Lehre *vom Wohlklange.*

117.

Fortſetzung.

Soll die Declamation die Fertigkeit in der *mündlichen* Darſtellung eines ſtyliſtiſchen Producte

ducts feyn; fo fetzt fie ein vielfeitiges und ge-fchmeidiges *Organ*, und einen folchen *Umfang der Stimme* voraus, nach welchem man im Stande ift, hohe und tiefe, ftarke und fchwache, fanfte und rauhe, fefte und fchwankende Töne hervorzubringen. Ob nun gleich ein folches glückliches Organ an fich ein Gefchenk der Natur ift, deffen Unvollkommenheiten nie völlig gehoben werden können; *fo kann doch durch Anftrengung, Uebung und Kunft aufserordentlich viel in diefer Hinficht geleiftet werden*, wie mehrere Beifpiele gelehrt haben. So weit nämlich mufs, für die declamatorifche Darftellung, die Sprachfähigkeit *ausgebildet und zur Gewandtheit* erhoben werden: dafs der Declamator alle einzelne *Buchftaben* (befonders die Vocale) *Sylben* und *Wörter deutlich*, *richtig* und nach dem ihnen zugehörenden *Tone* ausfpreche. (Die natürliche Stufenleiter der Vocale ift: u, o, a, e, i, nach der Oeffnung des Mundes). Diefe Fertigkeit verlangt, dafs man nicht mit der Zunge anftofse; keinen Buchftaben fehlerhaft prononcire, keine Sylbe verfchlucke; keinen fingenden Ton annehme, und nie zu haftig und übereilt, fondern fo *langfam* lefe, als es die Sprachorgane und der Charakter des darzuftellenden Products verlangen.

(*Schocher, Soll die Rede auf immer ein dunkler Gefang bleiben etc.* Leipz. 1791.)

118.

Fortsetzung.

Zur *sinnlichen vollkommenen* (künstlerischen) declamatorischen Darstellung eines stylistischen Products gehört aber noch mehr. Jedes stylistische Product hat seinen eigenthümlichen *Charakter*, der in der declamatorischen Darstellung genau gehalten und versinnlicht dargestellt erscheinen muſs. So wie in der Musik für die Darstellung eines poëtischen Stoffes immer *nur Eine Tonart*, und dann wieder *nur Eine Tactart (Mensur)* sich bestimmt eignet; so ist es auch in der Declamation. Die groſse Kunst des Declamators besteht daher in der genialischen *Ergreifung und Festhaltung des Grundtones*, der seinem stylistischen Producte ausschlieſsend anpaſst, und in der, der Musik in den Vierteln, Achteln etc. nachgebildeten, Schattirung und Kolorirung der einzelnen Sätze, Wörter und Sylben in dem Vortrage, nach einer langsamern oder geschwindern Bewegung, mit allen in den einzelnen Theilen des darzustellenden Stoffes begründeten *Ausweichungen* der Stimme aus dem Grundtone. Eben so, wie in der Musik das *Piano* und *Forte* wechseln, muſs auch die Stimme des Declamators in der Darstellung nüanciren, und die *Stärke* und *Schwäche* richtig und abwechselnd vertheilen. — Daran schlieſst sich die *Betonung* (Accentuation), oder das richtige Legen und Halten des *Accents* an, wovon das *musikalische Leben* und die freiere Bewegung der declamatorischen Darstel-

ſtellung abhängt. Jedes Wort hat nämlich eine Sylbe, welche, als die wichtigſte, den Ton erhält; dies iſt der *Wortaccent*. Höher ſteht der *declamatoriſche* Accent, der in jedem ſtyliſtiſchen Zuſammenhange (in jeder Periode) zuerſt das *Hauptwort*, und dann die *wichtigern Nebenwörter* aushebt, um das erſtere durch die Betonung *beſonders*, und die andern vermittelſt des Accents *verhältnißmäßsig* herauszuheben. Dadurch wird in der Declamation daſſelbe bewirkt, was in der Mahlerei die Vertheilung von Licht und Schatten hervorbringt. Nie aber muſs die Declamation ihre Sphäre überſchreiten, und, im wörtlichen Sinne, *mahlen*, d. h. hörbare Objecte durch die Stimme *nachahmen*, u. ſ. w., denn das erſte Princip für jede Kunſt iſt beſtimmte Kenntniſs der Grenzen ihrer Sphäre, und freies Leben und Wirken innerhalb dieſer beſtimmt arrondirten Sphäre. — *Natürlichkeit*, *Einfachheit*, *Lebhaftigkeit* und *Theilnahme* an dem dargeſtellten Gegenſtande ſind die Grundeigenſchaften *jeder* declamatoriſchen Darſtellung. — Noch fehlt übrigens ein vollendetes *declamatoriſches Zeichenſyſtem nach der Analogie der Muſik.*

Maaſs Rhetorik, *S.* 181 *ff.* — *Ueber die Declamation von Sheridan*, *überſ. von Löbel*, 2 Th. Leipzig 1793. — Artikel: *Declamation* im *kurzgef. Handw. Th.* 1, *S.* 294. und *S.* 298 *ff.* — *Franke*, *über Declamation*, 2 *Th.* Gött. 1789. — *Claudius*, *Grundriſs der körperlichen Beredſamkeit*, Hamb. 1794. — *Schmiedtgen*, *Verſuch über die*

die Euphonie, Leipzig 1794. — *Rambach*, *Fragmente über Declamation*, 2 *Th.* Berlin 1800. — *Bielfeld*, *über die Declamation als Wissenschaft*, Hamburg 1801. — *Ballhorn*, *über Declamation in medicinischer und diätetischer Hinsicht*, Hannov. 1802. —

(Es ist nicht gleichgültig für den Declamator, ob er in seiner *eignen*, oder in einer *fremden* Person auftritt. In dem erstern Falle ist er *Redner*, oder *Vorleser;* in dem zweiten ist er *Schauspieler*. So sehr der Schauspieler bemüht seyn muss, seine *Persönlichkeit zu verläugnen;* so sehr muss sich der Redner bemühen, sie überall rein, und von allem Fremdartigen abgesondert, erscheinen zu lassen).

119.

b) *Gesticulation.*

Die *Gesticulation oder Geberdensprache ist die Totalität der verschiedenen Bewegungen des menschlichen Körpers und seiner Theile, welche die Darstellung der Declamation begleiten und unterstützen sollen*. Es läst sich zwar, bei lebhaften Menschen, schon bei ihrem Sprechen im gemeinen Leben eine gewisse Geberdensprache nicht verkennen; aber diese muss, sobald sie die Declamation unterstützen soll, sehr

veredelt und geläutert werden. In der letztern Hinsicht ist die Gesticulation *ein durchdachtes, sinnvolles Spiel* in der Bewegung der einzelnen Theile des menschlichen Körpers, wodurch die declamatorische Darstellung *an Versinnlichung gewinnen* und ihrer Wirkung nach *erhöht* werden soll. Es läfst sich zwar in der *Mimik*, als *isolirten* Kunst, eine völlig von der mündlichen Darstellung unabhängige und in sich abgeschlossene Geberdensprache denken; aber in Hinsicht auf die Declamation verhält sich die Gesticulation nur *wie ein accompagnirendes Instrument zu einem obligaten* in der Musik. Sie darf daher nicht alles begleiten, sondern sie folgt in einer bestimmten und sorgfältig berechneten Gradation nur dem Wichtigern, und nirgends ist das *Gesetz der Sparsamkeit* von höherer Wirkung als bei der Geberdensprache. Zudem hängt es von den dargestellten Gegenständen ab, ob die eine, oder die andere Hand, oder beide zugleich, oder die Augen, oder eine Veränderung der Stellung des Körpers selbst die Declamation unterstützen soll, so wie überhaupt der *Schauspieler* die Gesticulation wieder aus einem andern Gesichtspunkte fassen mufs, als der religiöse oder weltliche Redner. — Die Geberdensprache mufs übrigens *deutlich*, *natürlich*, *lebhaft*, und mit *Grazie*, *Anstand und Würde* verbunden seyn; nie darf sie *Zwang*, *Verlegenheit* und *Aengstlichkeit* ausdrücken; nie ins *Einförmige* und *Lächerliche* ausarten. Sie mufs vielmehr mit der Decla-

mation *Ein Ganzes* ausmachen, und die Totalität des berechneten Eindrucks vollenden.

Maaſs, Rhetorik, S. 183 *ff.* — *Engel, Ideen zu einer Mimik,* 2 *Th.* Berlin 1785. — *Bahrdt, Rhetorik für geiſtl. Redner, S.* 207 *ff.* *Action* und *Geberden,* in dem *kurzgeſ. Handw. Th.* 1, *S.* 14 *und S.* 469.

120.

Schluſs des Ganzen.

So hat alſo dieſes Werk den Verſuch gewagt, aus den geſammten Anlagen des geiſtigen Subjects, und zwar aus den drei Vermögen deſſelben, aus dem *Vorſtellungs-*, *Gefühls-* und *Begehrungsvermögen,* die Sprache der *Proſa,* der *Poëſie* und der *Beredſamkeit* abzuleiten, und, *durch die Anwendung des Geſetzes der Form* auf alle proſaiſche, poëtiſche und rhetoriſche Darſtellungen in der *niedern, mittlern* und *höhern Schreibart,* dem Gebiete der ſtyliſtiſchen Wiſſenſchaften nothwendigen innern Zuſammenhang zu geben, um ſowohl alle *einzelne* ſtyliſtiſche Formen, als auch ihr gegenſeitiges Verhältniſs dadurch erſchöpfend zu bezeichnen. Bei der hohen Bildſamkeit der teutſchen Sprache und bei den raſchen Fortſchritten der teutſchen Nation in ihrer Entwickelung und Ausbildung während der zweiten Hälfte des achtzehnten

Jahrhunderts ward es in unſerm Zeitalter *möglich*, treſſliche teutſche Klaſſiker *in allen Formen und Gattungen des Styls* den angehenden Gelehrten als Muſter der Nachahmung vorhalten zu können. Mögen ſie nicht für die ſorgfältige Pflege einer der vollkommenſten Sprachen des Erdbodens verloren gehen, damit dieſe Sprache, die unter den Einflüſſen der politiſchen Verfaſſung Teutſchlands ſich bildete und zur Reife gelangte, noch lange den Zeitpunct der Veraltung und Auflöſung dieſer Verfaſſung überlebe, und einſt, durch eine groſse Anzahl klaſſiſcher Schriftſteller aus unſern Tagen und dem kommenden Zeitalter vervollkommnet und bereichert, im Augenblicke ihres Erlöſchens (den keine Gunſt des Schickſals im Laufe der Jahrhunderte ihr erſparen kann), den klaſſiſchen Sprachen des Alterthums in Hinſicht der vollendeten Darſtellung des ewig Schönen innerhalb ihres groſsen Gebiets *gleichgeſtellt* werde.

